This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FINE ARTS LIBRARY
FL 3L10 M

Die Darstellung des Ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst

von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage von Josef Kirchner

FA 207.14.20

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard University Library
Bought from the
ARTHUR TRACY CABOT
BEQUEST
For the Purchase of
Books on Fine Arts

Die Darstellung

des

ersten Menschenpaares

Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst

von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage

Von

JOSEF KIRCHNER

Mit 105 in den Text gedruckten Abbildungen

VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART

1903

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
APR 22 1952

Alle Autorrechte vorbehalten.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort.

Seit mehr als zwanzig Jahren beschäftigt mich der vorliegende Stoff. Er erschien mir schon viel früher zwar als ein nicht nur in die christliche, sondern auch die profane Kunst tief eingreifender. Bald da, bald dort sah ich ihn auf meinen Wanderfahrten von einem Künstler verkörpert vor mir auftauchen. In den Handbüchern der Kunst, in Museen und Galerien trat er mir entgegen, in Sagen und Legenden; selbst im derbkörnigen Volkslied begegnete ich ihm. Ich forschte in den Bibliotheken danach, doch zerstreut traf ich alles, was über ihn vorhanden ist.

Nur ein winziges Büchlein fiel mir einst in die Hände „Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michel Angelo" von Dr. Franz Büttner. Leipzig 1887. Aber es war nichts als ein dünnes Gerippe, ein kurzer Ariadnefaden, der bald da, bald dort abriss und meist dort, wo der Forschende seiner Führung am meisten bedurfte. Es mangelte nicht nur die allein den Gegenstand erst wirklich sinnenfällig machende Abbildung gänzlich, sondern auch der Hinweis auf weitere Quellen. Aber dennoch ist das kleine Buch mir ein wertvoller Wegweiser gewesen und ich danke seinem Autor so manchen Fingerzeig, den er mir darin gab.

Nun ging es ans Suchen, ans Sammeln, ans Sichten und Aufstöbern, was sich in meinem eigenen Besitz vorfand. Es war nicht mehr sonderlich viel, das meiste war verloren gegangen, anderes unbrauchbar geworden. Mir sank der Mut, doch Künstler und Kunstfreunde, mit denen ich über die Sache sprach, belebten ihn

wieder und so schritt ich zur Ausführung des so lange gehegten Planes.

Das vorliegende Resultat erhebt nicht den Anspruch auf erschöpfende Behandlung des Stoffes, bei dessen riesigem Umfang und der Zerstreutheit der einschlägigen Objekte kann es dies auch gar nicht; denn es ist kaum glaublich, welche Schwierigkeit in unseren Tagen der photographischen Apparate, Kodaks, Detektivkamera u. s. f. die Beschaffung guter Abbildungen machte. Doch auch hier griffen meine Freunde ebenso werktätig ein, wie auf dem literarischen Gebiete. Insbesondere gebührt mein hiermit ausgesprochener Dank den Herren Dr. Wilhelm Schmidt, Konservator, Dr. Weigmann, Assistent des Kgl. Kupferstichkabinetts, Professor Heinrich Waderé der Kgl. Kunstgewerbeschule, Dr. K. Voll, Konservator an der Kgl. Pinakothek, Franz Xaver Zettler, Kgl. Hofglasmaler, Dr. Hugo Graf, Direktor des Kgl. bayrischen Nationalmuseums in München und so manchem hilfsbereiten Freunde hier und anderwärts.

Mein Wille war, unparteiisch zu sein, einen Leitfaden dem Kunstfreunde und Kunstjünger an die Hand zu geben zum Verständnis und zur Beurteilung eines der tiefgründigsten Kunstmotive seit den Tagen der Antike. Nicht alles konnte ich, namentlich an Abbildungen, erlangen, was ich wollte, aber ich habe wenigstens versucht, so weit als möglich das Charakteristische herauszugreifen und vorzuführen in Wort und Bild.

Und nun gehe hinaus, mein Buch, in die Welt, wirb der ewigen Schönheit Freunde, sowie der Kunst und nicht zuletzt jener der Meister unseres deutschen Vaterlandes!!

München, an der Sommersonnenwende 1903.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
Einleitung	1
I. Bibel und Legende	9
II. Von der ältesten Zeit bis zur byzantinischen Periode	24
III. Die byzantinische Stilperiode	40
IV. Die romanische Stilperiode	52
V. Der Uebergangsstil	76
VI. Die gotische Stilperiode	81
VII. Die Renaissance	98
VIII. Die Periode des Barock	204
IX. Die Rokokoperiode	232
X. Die Kunst der Neuzeit	240
Schlusswort	283

Verzeichnis der Abbildungen.

			Seite
Fig.	1.	Krischna	27
„	2.	Alt-athenische Münze	27
„	3.	Vom Sarkophag des Junius Bassus	31
„	4.	Vom Pamfilischen Sarkophag	32
„	5.	Erztüre vom Dom zu Hildesheim	57
„	6.	Erztüre vom Dom zu Augsburg	59
„	7.	Fassade von San Zeno in Verona	64
„	8.	Aus dem Hexameron des Ambrosius von St. Emmeran	68
„	9.	Aus dem Vita apostolorum der Stadtbibliothek in Regensburg	69
„	10.	Aus einem Psalterium englischen Ursprungs	71
„	11.	Aus dem sogenannten Gebetbuch der heiligen Hildegard	72
„	12.	Aus einem Psalterium des Klosters Polling	74
„	13.	Statuen vom Dom zu Bamberg	77
„	14.	Relief vom Dom zu Orvieto	84
„	15.	Aus der Weltchronik des Rudolf von Ems	90
„	16.	Desgleichen	91
„	17.	Relief von Jacopo della Quercia	100
„	18.	Giovanni Masaccio. Die Vertreibung	101
„	19.	Jan und Hubert van Eyck. Vom Genter Altar	102
„	20.	Lorenzo Ghiberti. Relief der Erztüren am Baptisterium zu Florenz	106
„	21.	Desgleichen	108
„	22.	Antonio Bregno, gen. Rizzo. Evastatue vom Dogenpalast in Venedig	111
„	23.	Giorgi Giorgione. Der Sündenfall	112

Seite

Fig. 24. Hans Memling. Adam und Eva 114
„ 25. Aus dem Missale des Berthold Furtmeyer 117
„ 26. Albrecht Dürer. Der Sündenfall 119
„ 27. Derselbe. Adam 121
„ 28. Derselbe. Eva 121
„ 29. Derselbe. Die Vorhölle 124
„ 30. Lukas Cranach. Im Paradies 130
„ 31. Derselbe. Adam 132
„ 32. Derselbe. Eva 132
„ 33. Derselbe. Der Sündenfall 133
„ 34. Derselbe. Der Sündenfall 134
„ 35. Derselbe. Der Sündenfall 135
„ 36. Albrecht Altdorfer. Die Vertreibung 137
„ 37. Hans Brüggemann. Evastatue 139
„ 38. Martin Schongauer. Die Vorhölle 140
„ 39. Hans Baldung, gen. Grien. Eva 141
„ 40. Lukas van Leyden. Die Schöpfung Evas 143
„ 41. Derselbe. Der Sündenfall 144
„ 42. Derselbe. Die Vertreibung 145
„ 43. Heinrich Aldegrever (?). Der Sündenfall 147
„ 44. Hans Sebald Beham. Eva 148
„ 45. Derselbe. Der Sündenfall 149
„ 46. Derselbe. Desgleichen 150
„ 47. Derselbe. Desgleichen 151
„ 48. Bartel Beham (?). Bibel-Kopfleiste 152
„ 49. Derselbe (?). Nach dem Paradiese 153
„ 50. Ortolf vom Bayerland. Eva 154
„ 51. Hugo van der Goes. Der Sündenfall 155
„ 52. Jan Gossaert, gen. Mabuse. Der Sündenfall 157
„ 53. Derselbe. Desgleichen 159
„ 54. Michael van Coxie. Der Sündenfall 160
„ 55. Derselbe. Die Vertreibung 161
„ 56. Raffael Sanzio. Der Sündenfall 162
„ 57. Derselbe. Die Erschaffung der Eva 164
„ 58. Derselbe. Der Sündenfall 165
„ 59. Michel Angelo Buonarotti. Die Schöpfung Adams 168
„ 60. Derselbe. Die Schöpfung Evas 169
„ 61. Derselbe. Der Sündenfall und die Vertreibung 170

Seite

Fig. 62. Derselbe. Die Vertreibung. Stich von M. A. Raimondi . . . 171
„ 63. Tizian Vecellio. Adam und Eva 175
„ 64. Girolamo Lombardo. Erztore der Kirche zu Loreto 178
„ 65. Hans Holbein d. J. Der Sündenfall 182
„ 66. Derselbe. Die Vertreibung 183
„ 67. Derselbe. Nach dem Paradiese 184
„ 68. Hendrik Goltzius. Der Sündenfall 185
„ 69. Cornelis Cornelisz van Haarlem. Der Sündenfall 187
„ 70. Jacopo Robusti, gen. Tintoretto. Desgleichen 188
„ 71. Paolo Farinato. Nach dem Paradiese 190
„ 72. Francesco Albani. Der Sündenfall 191
„ 73. Virgil de Solis. Die Schöpfung Evas 192
„ 73a. Derselbe. Der Sündenfall und die Vertreibung 193
„ 74. Jost Amman. Das Paradies 195
„ 75. Derselbe. Der Sündenfall 197
„ 76. Regensburger Schule. Unbekannt. Der Sündenfall 199
„ 77. Unbekannt. Relief. Der Sündenfall 201
„ 78. Ofenkachel. Relief. Unbekannt 202
„ 79. Francesco Furini. Im Paradiese 205
„ 80. Peter Paul Rubens. Der Sündenfall 206
„ 81. Rembrandt van Rijn. Der Sündenfall 211
„ 82. Marten de Vos. Die Vorhölle. Stich von J. Sadeler 213
„ 83. Mostaert. Der Sündenfall. Stich von J. Sadeler 215
„ 84. Marten de Vos. Im Paradiese. Stich von J. Sadeler 216
„ 85. Hendrik de Clerk. Der Sündenfall 218
„ 86. Derselbe. Im Paradiese 220
„ 87. Raphael Custodis. Das Paradies 221
„ 88. Johann Ridinger. Das Paradies 223
„ 89. Unbekannt. Adam und Eva 224
„ 90. F. Hayman. Im Paradiese. Stich von C. Fritzsch 225
„ 91. Derselbe. Der Sündenfall. Desgleichen 226
„ 92. Derselbe. Nach dem Sündenfalle. Desgleichen 227
„ 93. H. Sperling. Adam benennt die Tiere 229
„ 94. M. Tyroff. Nach Evas Erschaffung 230
„ 95. Unbekannt. Der Sündenfall 234
„ 96. Unbekannt. Desgleichen. Terrakotta 235
„ 97. Singleton. Abels Tod. Stich von A. Zeechin 246
„ 98. Derselbe. Abels Begräbnis. Stich von A. Conti 247

Seite

Fig. 99. Joh. Ender. Der Sündenfall. Stich von Joh. Blaschke . . . 250
„ 100. Derselbe. Die Schöpfung Evas. Stich von Jos. Stöber . . . 251
„ 101. Jul. Schnorr von Carolsfeld. Der Sündenfall 252
„ 102. Vauchelet. Der Erstgeborene 258
„ 103. Friedrich Kaulbach. Flucht aus dem Paradiese 263
„ 104. Karl Hartmann. Der Sündenfall 266
„ 105. Skulptur am Ostenrieder-Haus in München 279

Künstlerverzeichnis.

Albani, Francesco, 191.
Aldegrever, Heinrich, 146.
Altdorfer, Albrecht, 136.
Amadeo, Giovanni Antonio, 110.
Ambrosius, 67.
Amman, Jost, 194.

Baily, 245.
Baldung, Hans, gen. Grien, 142.
Bambaja, siehe Busti.
Bandinelli, Baccio, 173.
Bariess, 259.
Beham, Hans Sebald, 147.
Beham, Bartel, 153.
Bernini, Giovanni Lorenzo, 209.
Bernward, 57.
Blaschke, Johann, 250.
Bregno, siehe Rizzo.
Buonarotti, siehe Michel Angelo.
Brueghel, Jan, 207.
Brüggemann, Hans, 138.
Burgkmair, Hans, 139.
Busti, Agostino, 116.

Cabanel, Alexander, 260.
Cambio, Arnolfo di, 87.
Canova, Antonio, 241.
Chalgrain, 95, 253.
Cividali, Matheo, 111.
Clerk, Hendrik de, 218.
Conti, A., 245.
Cornelisz, Cornelis van Haarlem, 186.
Correggio, Antonio, 177, 210.
Coxie, Michael van, 160.
Cranach, Lukas, 128.
Custodis, Raphael, 221.

Delaplanche, Eugen, 264.
Doré, Gustav, 254.
Dürer, Albrecht, 118.

Eberlein, Gustav, 268.
Eisenhoit, Anton, 196.
Ems, Rudolf von, 90.
Ender, Johann, 250.
Eyck, Jan und Hubert van, 102.

Farinato, Paolo, 189.
Franceschini, Baldassare, 192.
Frank-Kirchbach, 281.
Fritzsch, C., 228.
Führich, Joseph von, 248.
Furini, Francesco, 204.
Furtmeyr, Berthold, 118.

Gardin, Guillaume du, 93.
Gehrts, Karl, 270.
Ghiberti, Lorenzo, 105.
Giorgione, Giorgi, 112.
Goes, Hugo van der, 156.
Goltzius, Hendrik, 184.
Gossaert, Jan, 157.
Grien, siehe Hans Baldung.
Guidi, Tommaso, siehe Masaccio.

Hahn, Hermann, 271.
Hähnel, Ernst von, 259.
Hartmann, Karl, 265.

Hayman, F., 228.
Hess, Heinrich von, 249.
Hirsvogel, Augustin, 196.
Hofmann, Ludwig von, 275.
Holbein, Hans d. J., 181.

Jamnitzer, Wenzel, 197.

Kaulbach, Friedrich, 261.
Kuschl, 281.

Leyden, Lukas van, 142.
Lilien, E. M., 268.
Lombardo, Tullio, 111.
Lombardo, Girolamo, 177.

Mabuse, siehe Gossaert.
Makart, Hans, 256.
Masaccio, Tommaso (Guidi), 101.
Meit, Konrad, 127.
Memling, Hans, 113.
Michel Angelo Buonarotti, 166.
Mostaert, 215.
Müller, Richard, 269.

Nikolaus, 61.

Orcagna, Andrea, 95.
Ortolf vom Bayerland, 153.
Ostenrieder, Max, 279.

Pencz, Georg, 146.
Pierro, 95.
Pisano, Nicola, 83.
Pisano, Giovanni, 83.
Pisano, Andrea, 87.

Quercia, Jacopo della, 99.

Raduanus, 87.
Raffael Sanzio, 162.
Raimondi, Marc Anton, 171.
Ratmann, 66.
Rembrandt Harmensz van Rijn, 210.
Ridinger, Johann Elias, 222.
Riemenschneider, Tilman, 116.
Riquinus, 65.
Rizzo, Antonio Bregno genannt, 111.
Robusti, Jacopo, siehe Tintoretto.
Rodin, 276.
Rubens, Peter Paul, 205.

Sadeler, Jan (Johann), 213.
Sanzio, siehe Raffael.
Schlöth, F., 262.
Schnorr von Carolsfeld, Julius, 251.
Schongauer, Martin, 139.
Schraudolph, Johann, 250.
Schultz, Julius, 260.
Seffner, 271.
Singleton, Henry, 245.
Solis, Virgil de, 193.
Sperling, H., 228.
Stimmer, Tobias, 156.
Stöber, Jos., 251.
Stoss, Veit, 136.
Stuck, Franz, 272.
Szyndler, 265.

Thoma, Hans, 267.
Tintoretto, Jacopo (Robusti), 187.
Tizian Vecellio, 173.
Tyroff, M., 228.

Uccello, Paolo, 109.

Vauchelet, 257.
Vecellio, siehe Tizian.
Veronese, Paolo, 192.
Villa, G. B., 260.
Vos, Marten de, 213.

Weyrich, Ignaz, 268.
Wiligelmus, 61.

Zeechin, A., 245.

Ortsverzeichnis.

Amsterdam, Rijksmuseum, 187.
Athos, Kloster am Berge, 19.
Augsburg, Dom, 58.

Bamberg, Dom, 77.
Bergamo, Cappella Colleoni, 110.
Berlin, K. Gemäldegalerie, 157, 159.
Bologna, San Petronio, 99.
Bourges, Kathedrale, 93.
Breslau, Magdalenenkirche, 88.
Broix, Kirche Notre-dame 95, 253.

Castelfranco-Veneto, Dom, 192.
Certosa bei Pavia, 116.

Dresden, K. Gemäldegalerie, 133.

Florenz, S. Maria Novella, 95, 109.
S. Maria del Carmine, 101.
Baptisterium, 105.
Palazzo Pitti, 121, 205.
Uffizien, 132.
Palazzo Vecchio, 173.
Freiburg im Breisgau, 88, 91.

Gent, St. Bavo, 103.
Genua, Dom, 111.

Haag, im, K. Galerie, 206.
Halberstadt, Dom, 95.
Hildesheim, Dom, 57.
St. Michaelskirche, 66.
Horn, Externsteine, 65.
Kaisariani, Kloster, 50.
Köln, Dom, 274.

Lincoln, Kathedrale, 76.
London, Britisches Museum, 26.
Loreto, Kirche zu, 177.

Mailand, San Satiro, 109.
Dom, 110.
Modena, Dom, 61.
Monreale, Kloster, 55.
München, K. Hof- und Staatsbibliothek, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 90, 180.
K. Kupferstichsammlung, 119, 124, 135, 140, 141, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 171, 175, 182, 183, 184, 192, 193, 195, 197, 211, 252.
K. alte Pinakothek, 134.
Gernertsche Privatsammlung, 136.
Professor G. Klein, Privatsammlung, 147, 154.
des Verfassers Privatsammlung, 152, 153, 215, 216, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 246, 247, 250, 251, 258, 279.
Franz Xav. Zettler, Privatsammlung, 234, 235.
K. Bayerisches Nationalmuseum, 198, 199, 200, 201, 213.
Allerheiligen-Hofkapelle, 249.
Maximilianeum, 260.
K. neue Pinakothek, 266.
Ostenrieder-Haus, 279.

Neapel, Museum, 33.
Nowgorod, Sophienkirche, 65.
Nürnberg, St. Lorenzkirche, 88.

Nürnberg, Liebfrauenkirche, 88.
Germanisches Museum, 136.

Oberwesel, Stiftskirche, 92.
Orvieto, Dom, 84.

Palermo, Cappella palatina, 55.
Paris, Bibliothek, 49, 53, 95.
Arc de l'étoile, 95, 253.
Petersburg, St., K. Galerie, 185.
Pistoja, Dom, 95.
Polling, Kloster, 73.
Prag, Emauskloster, 89.
Pulverturm, 275.

Regensburg, St. Emmerankloster, 67.
Stadtbibliothek, 69.
Robertsberg, Kloster, 60.
Rom, Cubiculum St. Cäcilie, 28.
Cimeterium San Marcellino und Pietro, 29.
Cimeterium der hl. Agnes, 30.
Lateranmuseum, 30, 33.
Kapitolinisches Museum, 31.
Katakombe der hl. Domitilla, 35.
San Paolo Fuori, 87.
Vatikan, Camera della Segnatura, 162.
Loggien, 163, 164, 165.
Cappella Sixtina, 166, 168, 169, 170, 171.

Schleissheim, K. Gemäldegalerie, 218, 220.
Schleswig, Dom, 139.
Speier, Dom, 250.

Thann, Kirche, 89.
Tournay, Kathedrale, 93.
Trau, Dom, 87.
Tribsees, Kirche, 139.
Trient, Dom, 192.
Turin, Pinakothek, 115.

Ulm, Münster, 88.

Velletri, 34.
Venedig, Markuskirche, 44.
Dogenpalast, 100, 189.
San Giovanni e Paolo, 112.
Akademie, 188.
Verona, San Zeno, 63.

Wechselburg, Kirche, 76.
Wien, K. Bibliothek, 48.
K. Galerie, 115, 131, 155, 160, 161, 190.
K. Albertina, 119.
K. Museum für Kunst und Industrie, 127.
Wülflingen, Schloss, 202.
Würzburg, Liebfrauenkirche, 116.

Einleitung.

Unter Anfeindungen und Verfolgungen, inmitten zweier Staatswesen, die an innerer Zerrüttung ihrer Auflösung entgegengingen, begann das Christentum seine welterobernde Laufbahn. Die Willkürherrschaft einzelner Machthaber, die eingerissene Sittenlosigkeit im allgemeinen und nicht zuletzt die offenkundigste Demoralisation des Weibes trieben Judäa und Rom dem Untergange zu. Die blutigen Gewalttaten der jüdischen Buhlweiber Athalia, Herodias und Salome waren nur das Vorspiel zu denen einer Messalina, Agrippina u. a. Der Zerfall des patriarchalischen Familienlebens, die zunehmende Verachtung des Weibes, die in dessen immer schärfer zu Tage tretender Degradierung zum blossen Spielzeug des Sinnengenusses sich dokumentierte, zerbröckelten die Fundamente des Reiches Davids im Osten ebenso wie die des römischen Cäsarenreiches im Westen.

Mitten aus diesen morschen, zusammenbrechenden Staaten blühte das Christentum empor. Mit dem Blute Tausender seiner Bekenner wurde der Boden gedüngt, aus dem es aufsprosste. Auf den uralten Stamm des Mosaismus gepfropft, der heute noch Schösslinge treibt, entfaltete es sich, und seine wuchernden Triebe begruben den alten, heiteren, doch unter römisch-cäsarischen Einflüssen auch bereits recht liederlich gewordenen Götterstaat des Olymps unter den Ranken seiner Passionsblumen.

Eine natürliche Folge war's, dass aus dem Schosse der neuen Religion auch eine neue Kunst geboren wurde. Wir kennen sie zum Unterschiede der sakralen und profanen des Altertums unter der Bezeichnung die „christliche". Sie blieb auch durch Jahrhunderte eine vorwiegend kirchliche Kunst und erst aus dieser entwickelte sich unter äusseren Einflüssen eine neue profane, weltliche.

Wenn mit vollstem Rechte der antiken, von den Griechen auf die Römer übergegangenen Kunst jetzt noch der Preis der Schönheit zuerkannt wird, weil das körperliche Ebenmass ihrer Götter- und Heroengestalten noch so wenig übertroffen wurde wie die majestätische Ruhe und Vornehmheit der Gliederung ihrer Architekturwerke, so kann sich doch der unparteiisch Urteilende des Eindrucks nicht verschliessen, dass der Mehrheit der Statuen, die uns aus vorchristlich griechisch-römischer Zeit erhalten blieben, der lebendige Ausdruck inneren Empfindens mehr oder minder mangelt. Den schärfsten Massstab für diese Anschauung geben, ganz abgesehen von der frühen archaistischen Periode, die Frauengestalten einer Artemis, Pallas Athene, Hera u. s. w., doch selbst die einer Aphrodite oder eines Apollon, Hermes etc. In dem Punkte ist die neuere Kunst der alten überlegen, und wer nicht vom Geist des Klassizismus bis zum Grade des absoluten Widerspruchs befangen ist, wird zugestehen müssen, dass in manchem Christus-, Madonnen- und Heiligenkopf selbst der frühchristlichen Kunstperiode mehr seelisches Leben steckt und uns anspricht, als dies bei vielen antiken der Fall ist.

Dies ist aus sich heraus ebenso zu erklären, wie der Umstand, dass die christliche Kunst in ihrer herrlichsten Entfaltung, in der Periode der Hochrenaissance, doch nur wieder aus der antiken hervorwachsen konnte.

Das Judentum war in der Kunst das unfruchtbarste Volkstum der gesamten vorchristlichen Welt. Die ihm durch Moses zum Ge-

setz gemachte Bilderfeindlichkeit erstickte den bei ihm als ursprünglichem Nomadenvolk ohnehin nur spärlich flackernden Sinn hiefür. So lebensvoll die Kunst sich in ihrer nationalen Eigenart bei den Nachbarvölkern der Israeliten, den Aegyptern, Babyloniern etc., äusserte, bei ihnen selbst kam nie ein ähnliches Streben zum Durchbruch; Salomon musste sich zur Ausführung seiner Monumentalbauten in Jerusalem die Werkleute hiezu aus fremdem Lande holen.

Nun wurzelte aber das Urchristentum nicht nur im Mosaismus, sondern hatte sich auch ganz dessen Bilderfeindlichkeit im religiösen Kultus zu eigen gemacht. Erst der weitsichtigere Paulus befreite es von der einseitigen Geltung einer neuen Judäersekte und stellte es mit einem Schlage auf die Höhe einer künftigen Weltreligion. Damit aber, dass er es auch andersgläubigen Völkern als den Juden zugänglich machte, es über die engen Grenzen einer Nationalreligion hinaushob, konnte es nicht anders kommen, als dass aus dem Empfinden der in der Kultur der Kunst längst hochstehenden Völker auch deren Samenkorn der Sehnsucht nach künstlerischer Verherrlichung der nun doch einmal personifizierten Gottheit sich in dem frisch gepflügten Boden festsetzte, Wurzeln schlug und die neue, die christliche Kunst aufblühen liess. Wohl wehrten sich jene, die mehr auf rein testamentlichem Boden standen, unter Hinweis auf die doch für die Allgemeinheit herübergenommenen und gültigen Gesetze Moses, in denen die Anfertigung eines Gottesbildes aufs schärfste verpönt war, gegen die Bilderfreundlichkeit der Heidenchristen; doch es half nicht mehr. Der dem Menschen eingeborene Trieb, das seinem Geiste verehrungswürdig Dünkende auch möglichst leibhaftig schauen zu wollen, liess sich auf die Dauer nicht unterdrücken, er trug den Sieg davon über das ein Wesen wohl kündigende, doch es nicht sinnenfällig machende Wort.

Und nun begann jener seltsame Kampf, der bekanntlich heute

noch nicht völlig innerhalb dem gesamten Geltungsgebiete des Christentums mit seinen vielen Konfessionen ausgefochten ist.

Das Christentum hatte in der ersten Zeit seines Bestandes die Zuflucht zu einer symbolischen Hieroglyphik genommen, deren Erweiterung sich dann die Bildergegner angelegen sein liessen, bis sie durch den Scholastizismus des Mittelalters derart anschwoll, dass sie für die Menge unverständlich wurde. Nun genügte aber diese Symbolik schon in den ersten Jahrhunderten nicht mehr. Mit dem aus dem Gedächtnisse reproduzierten Bilde eines lieben Toten, der vielleicht sein neues Glaubensbekenntnis mit dem eigenen Herzblute besiegelt hatte, war auch der Anstoss zu weiterem Vorgehen im bilderfreundlichen Sinne gegeben. Die Hand der Liebe hat wohl das erste Bildnis in vielleicht flüchtigen, längst verwischten Umrissen auf die Steinwand einer Katakombe gezeichnet. Bald fügte sich anderes zu diesem Erinnerungszeichen. Wird doch schon vom Evangelisten Lukas, der ein Schüler des Paulus gewesen, gesagt, dass er nicht nur Arzt, sondern auch Maler war. Die Legende berichte sogar, dass er das erste Madonnenbild mit dem Jesusknaben schuf.

Wenn sich nun auch noch ein Teil der Christen gegen das eigentliche Bilderwesen ablehnend verhielt, der Paulinische Prozentsatz, der doch rasch das Uebergewicht gewann, besiegte ihn; die Kraft seiner Jugend verhalf ihm dazu.

Wer die Aeusserungen der ältesten christlichen Geschichtschreiber scharf, voll und unbefangen ins Auge fasst, wird die beiden Strömungen der symbolischen Hieroglyphik und des eigentlichen Bildes lange Zeit nebeneinander herlaufen sehen, bis sie endlich in eins verschmolzen. Die eine hielt sich an das hebräische Vorbild, das den Denkstein des verstorbenen Verwandten lediglich mit dem Stammeszeichen schmückte, sich also mit dem Christussymbol des Fisches, Lammes, der Rebe u. s. w. begnügte. Die andere wollte das personifizierende Figürliche und brachte den Hei-

land der neuen Lehre als guten Hirten, Orpheus u. dergl. Diese Kunstrichtung kann als die Tochter der symbolischen und zugleich als Mutter der späteren christlichen Kunst bezeichnet werden.

Ganz deutlich ergibt sich dies aus den noch erhaltenen Produkten der frühchristlichen Kunstperiode. An den Sarkophagen und Katakombengräbern erwacht, betätigt sie sich zuerst. So bunt auch oft alt- und neutestamentarische Stoffe, Legenden und Gleichnisse mit Motiven aus der noch lebendigen olympischen Göttermythe gemischt sind, stets fühlt man doch heraus, dass dem Künstler daran gelegen war, dem christlichen Ideenkreis möglichst gerecht zu werden. Und aus diesem Boden wuchs die Wunderblume der neuen, abendländischen Kunst empor.

Die altchristliche Kirche der Paulinischen Richtung war in Sachen der Kunst durchaus nicht untolerant. Sie stand der natürlichen Wiedergabe des Menschenkörpers, selbst wenn er nackt dargestellt wurde, keineswegs feindlich gegenüber. Dies wird durch eine ganze Reihe von Bildwerken aus der frühchristlichen Kunstperiode erwiesen.

So finden wir denn auch sehr bald die paradiesischen Stammeltern vielfach bildlich wiedergegeben. Dass mit ihnen zugleich stets der Begriff und Hinweis auf Sünde und Tod verbunden war, lag in der Natur der biblischen Erzählung von ihnen. Dies blieb auch später noch durch Jahrhunderte so, und wenn man ihnen dann die Gestalten der Potyphar, Bathseba u. s. w. in weitgehender Entblössung gegenüberstellte, so war damit stets wieder der Hinweis auf die Sünde gegeben, selbst Susanna und Magdalena sind in diesem Sinne aufzufassen, wenn auch dieser Verzeihung, jener Gerechtigkeit vor falscher Beschuldigung wurde.

Dass die christliche Kirche ursprünglich keine Scheu vor der Darstellung des Nackten hatte, ergibt sich daraus, dass wir beispielsweise Daniel in der Löwengrube in der frühesten Zeit stets nackt

sehen. Und als die Kunst dann im Rahmen der Kirche festeren Fuss gefasst hatte, treiben weder ein Skt. Johann der Täufer, noch Sebastian, Laurentius, Vitus, selbst Agathe u. s. f. durchaus keinen besonderen Kleiderluxus. Bei den zuletzt genannten Gestalten der christlichen Legende handelt es sich einerseits allerdings darum, entweder die Bedürfnislosigkeit und Entsagungsfreudigkeit des Einsiedlers der Wüste hervorzuheben, oder anderseits den Heroismus des Märtyrers ins schärfste Licht zu rücken, indem dieser, seine Glaubensfestigkeit zu beweisen, selbst vor dem nach christlichem Begriffe Verpöntesten, der Entblössung seines Körpers, die hier freilich eine durch fremde Gewalt erzwungene ist, nicht zurückschreckt.

Nun muss allerdings auch mit dem Begriffe nackt ein Unterschied verbunden werden; nämlich: zunächst dachte man sich Adam und Eva in altchristlicher Zeit vor dem Sündenfalle einfach, ähnlich den Engeln, geschlechtslos. Dies kam auch sonst noch zum Ausdruck, indem die Seele irgend eines Toten, z. B. im Jüngsten Gericht, bei Mariä Himmelfahrt u. s. f., kurzweg als nacktes geschlechtsloses Kind gebildet wurde, das von Engeln gen Himmel getragen wird. Adam und Eva aber erhielten dann, selbst wenn aus deren Darstellung hervorging, dass der verhängnisvolle Apfelgenuss noch nicht vollzogen sei, das Einzelblatt vor den Schoss oder auch schon den Lendenschurz aus Rankenwerk. Christlichen Blutzeugen aber gab man zumindest das Lendentuch, zu dem doch auch der noch auf Kruzifixen der romanischen Periode übliche länger oder kürzer geschürzte Rock Christi zusammenschrumpfte.

Der damit zum Ausdruck kommende Antisexuellismus war auch vollkommen begreiflich und erklärlich inmitten einer Kultur, die, am Ende ihrer Geltung angelangt, sich in sittlicher Beziehung in das Gegenteil ihres Einst gewandelt hatte. Es gab zur Zeit des Auftretens des Christentums im ganzen Römerreiche keine Lucretia Tarquinia mehr, die sich um der Schmach der Entehrung halber

selbst den Tod gegeben hätte. Herrin wie Sklavin prostituierte sich, und der Mann hatte vom Cäsar herab bis zum letzten Lastträger die Achtung vor dem Weibe und das Schamgefühl vor sich selbst eingebüsst. Man fühlte den nahenden Untergang voraus, und um möglichst viel noch vom sinnlich-tierischen Lebensgenuss zu erhaschen, setzte die verlotterte Gesellschaft jede sittliche Rücksicht beiseite. Erst von den sogenannten germanischen Barbaren musste das im Sumpf der Laster verkommene Römervolk die Hochschätzung der Frau, deren Treue und Todesmut wieder lernen. Wer weiss, ob im Römervolke in seinem sittlichen Verfall das leuchtende Vorbild von weiblichem Heroismus, eine Arria, noch hätte erstehen können, wenn ihr nicht eine Thusnelda vorausgegangen wäre? — — Das aber, was wir in einer späteren Periode der christlichen Kunst finden werden, die gewollte und geheuchelte Prüderie, hat erst die spekulative scholastische Asketik hineingetragen, von der kaum eines der christlichen Bekenntnisse freizusprechen ist. Die Sünden, die dann von den Bilderstürmern im ost- und westchristlichen Gebiete gegen die Kunst begangen wurden, sind auch nicht auf das Konto der Kirche im allgemeinen zu buchen, sondern auf das der einzelnen zelotischen Fanatiker.

Wie im vierten Jahrhundert die Sekte der Manichäer ihren Anhängern das Zölibat aufzwang, lediglich deshalb, weil sie das Wort des Weltweisen vom Nichtgeborensein als dem besseren Teil ebenso missverstand, wie heute noch jene der Skopzen in Russland, so gab es zu allen Zeiten geistig Beschränkte, denen der Begriff nackt und unsittlich eins war.

Dass die christliche Kirche diesem Grundsatz keineswegs allzeit huldigte, sondern den richtigen Unterschied zwischen keuscher Nacktheit und der die Sinnlichkeit herausfordernden zu machen wusste, hat sie zur Zeit ihres grössten Machteinflusses am schlagendsten bewiesen, und die Gestalten der biblisch paradiesischen Stammeltern

geben hiefür, sowie die Wandlung der Anschauung über sie im Lauf der Zeiten einen untrüglichen Massstab. Ihr Auftauchen, ihre Behandlung in der künstlerischen Wiedergabe, ihr zeitweiliges Verschwinden aus der kirchlichen Kunst, ihr Hinübergleiten in die profane Sphäre sind nicht nur ein Gradmesser für die Höhe und Tiefe des Standes des künstlerischen Wollens und Könnens, sondern auch des Wechsels der sittlichen Meinungen.

Es gibt in der ganzen Kunst der christlichen Zeitrechnung keine Gestalten, die das Ringen und Kämpfen ganzer Stilperioden wie einzelner Künstler sowohl nach natürlicher Wiedergabe des Körperlichen als auch des aus der jeweiligen Situation sich ergebenden seelischen Ausdrucks so prägnant zur Anschauung bringen, wie die von Adam und Eva. Sie spiegeln nicht nur die Kunst-, sondern ein gut Stück Zeitgeschichte wider. Wir können sie füglich als Repräsentanten der ethischen Fundamentalansichten ganzer Völkerfamilien im Wechsel der Zeiten betrachten.

I.

Bibel und Legende.

Wer die künstlerische Auffassung und Wiedergabe des ersten Menschenpaares, das wir unter der Bezeichnung Adam und Eva kennen, in all ihren im kirchlichen und profanen Darstellungskreis sich ergebenden Varianten richtig erfassen und beurteilen will, für den ist es notwendig, dass er auch einen tieferen Blick in das legendäre und symbolische Beiwerk werfe, mit dem die in lapidarer Kürze von der Bibel erzählte Erschaffung jener, ihres Sündenfalles u. s. w. in vor- und nachchristlicher Zeitrechnung ausgeschmückt wurde.

Wir haben uns hiebei nicht mit dem unter dem Schlagworte „Babel und Bibel" in neuester Zeit wieder ausgebrochenen Gelehrtenstreit zu befassen, sondern können dessen Ausfechten getrost den Archäologen, Philologen und ihren Vettern vom Katheder überlassen. Der Streit, ob Moses seine Inspirationen zum Buch Genesis aus der Tradition des hebräischen Volkes oder während seiner Studienzeit aus den Lehren der ägyptischen Isispriester und ihrer Bekanntschaft mit den religiösen Mythen anderer Völker schöpfte, ist hier nicht ausschlaggebend. Ebensowenig ist es der Umstand, ob die Schöpfungsgeschichte der ersten Menschen in der uns bekannten Form ursprünglich bei den Israeliten heimisch war und von ihnen auf andere Völker überging, oder das umgekehrte Verhältnis Platz griff. Für uns ist in erster Reihe die unbestreitbare Tatsache von Belang und Wichtigkeit, dass dies Motiv von der bildenden Kunst aufgegriffen, verkörpert wurde, um nach der einen oder anderen Richtung hin je nach Zeit, Ort und Anschauung eine verschiedene Ausgestaltung zu erfahren.

Die erste biographisch ausführlicher behandelte Persönlichkeit der Bibel ist Abraham, und es wird angenommen, dass er etwa um das Jahr 2000 v. Chr. in Mesopotamien lebte. Was an Schilderungen in der Bibel über seine Existenz zurückreicht, müssen wir vorläufig noch auf Treu und Glauben hinnehmen. Abraham kann als Vater der hebräischen Tradition betrachtet werden, und es ist für den logisch Denkenden zweifellos, dass der um ungefähr 500 Jahre später lebende Moses aus dieser Quelle schöpfte. Wie er es tat, liegt vor uns, unanfechtbar, aber zugleich ergibt sich, dass er den vorgefundenen Stoff dem von ihm aus der degenerierenden ägyptischen Gefangenschaft befreiten Volke im religiös-ethischen Sinne mundgerecht machte.

Dies war für ihn als Begründer des israelitisch-theokratischen Staatswesens, das sich allein unter all seinen Nachbarn zum Monotheismus bekannte, ein Gebot der Notwendigkeit. Er hätte als Gesetzgeber des von ihm aus der Knechtschaft geführten Volkes, dessen Stämme er zu einem Ganzen einte, das notwendige Ansehen, die unerlässliche Autorität nicht gewinnen können, wenn er die durch ägyptische Einflüsse gelockerten und wohl auch verwirrten religiösen Begriffe nicht auf die früheren zusammengefasst und festgelegt hätte. Hat er hiezu noch Anderweitiges herangezogen, so geschah es sicher in der wohlmeinenden und begründeten Absicht, die ethischen Fundamente zu festigen.

Treten wir zuerst der bei anderen Völkern lebendigen Paradieseslegende näher. Wir finden sie zunächst im Brahmaismus der Inder und zwar nach zur Zeit noch nicht widerlegbarer Angabe verschiedener Forscher bereits vor dessen Reform durch Buddha, der ungefähr 600 v. Chr. lebte. Zugleich aber haben wir damit eine Variante der biblischen Erzählung vor uns, die einen wesentlich anderen ethischen Kernpunkt enthält.

Die Legende verläuft ziemlich analog der Schilderung der Bibel, nur tritt beim Sündenfall der Drache Tiamat an die Stelle der Paradiesesschlange, und seiner verführenden Rede erliegt Heya dort ebenso wie die mosaische Eva, und Hadami wird genau so Teilhaber des Vergehens wie Adam. Der Fluch des Schöpfers trifft jedoch der Hauptsache nach nur den Drachen Tiamat, Heya dagegen

wird nicht mit der Erbsünde belastet, sondern die Gottheit verzeiht ihr, weil sie nicht aus persönlichem Eigennutz sündigte, sondern aus Liebe zu ihrem Gefährten, den sie durch den Genuss der verbotenen Frucht der Gottheit näher bringen und über die dieser dienenden Geister erheben wollte.

Warum Moses dies versöhnende, die Barmherzigkeit des Schöpfers sofort in den Vordergrund rückende Motiv ausschaltete, ist nur damit erklärbar, dass er mit der Gleichstellung des Weibes oder gar dessen erlangter Herrschaft über den Mann in Aegypten wenig erfreuliche Erfahrungen gemacht haben musste. Liess er doch auch anderseits, ganz entgegen der Gepflogenheit der Mehrzahl der vorchristlichen Religionen, absolut kein weibliches Mitprinzip in der Gottheit gelten, wie es später doch selbst in der christlichen Kirche, zumindest legendär, wie wir sehen werden, durch die Mutter Jesu zum Ausdruck gelangte.

Nun ist aber noch ein anderer Umstand auffallend. Wir stossen nämlich auf die Adam und Eva-, sowie deren Sündenfalllegende auch bei den Babyloniern und Assyrern, mithin gleich den Israeliten ebenfalls semitischen Volksstämmen, aber nicht bei den arisch-indogermanischen Europas, und doch wanderten diese einstmals von den Ufern des Ganges und Indus nach Nordwesten. War dies so lange vor dem Aufkeimen der Lehre Brahmas und vor der Erkenntnis Jahves durch Abraham und seine Nachkommen? — —

Es liegt auf der Hand, dass Moses als Staatsgründer kein durch Weiberherrschaft entnervtes Volk gebrauchen konnte, umsoweniger, als er voraussah, dass dieses sich nur durch langjährige Kämpfe in den Besitz Kanaans setzen und darin erhalten konnte. War es aber nur die Staatsräson, die ihn dazu veranlasste, mit dem der Gottheit in den Mund gelegten Spruch: „und er (der Mann) soll dein (des Weibes) Herr sein!“ das Weib für immer unter die Zuchtrute des Mannes zu zwingen, so war dies gewiss nach seiner zweifellos spezifisch orientalischen Anschauung recht klug gehandelt, human weniger; denn unsere Zeit sehen wir erst an der Arbeit, das Weib im wirklich christlich-humanen Sinne aus der ihm im Orient noch immer zugewiesenen Stellung der Magd emporzuheben.

Wenn wir die biblische Schöpfungsgeschichte lesen, so tun

wir vor allem gut daran, uns an die Worte des Psalmisten: „vor Gott sind tausend Jahre wie ein Tag“ zu erinnern und weiters im Auge zu behalten, dass nicht nur die Sprache, sondern auch der Gedankengang des Orientalen ein wesentlich anderer war und ist als der unsere. Wie sehr jener sich in Hyperbeln, Gleichnissen und doppelsinnigen Orakelsprüchen gefällt, davon überzeugt jeden heute noch ein kurzer Aufenthalt und Verkehr unter der urständigen Bevölkerung Syriens, Arabiens u. s. w. Hieraus erklärt sich aber auch dann überraschend schnell manch ein dem Abendländer unlösbar dünkender Widerspruch in der Ausdrucksweise, die auch in der Bibel Platz gegriffen hat. Zu ihrem Verständnis ist es nötig, dass man nicht nur die Geschichte der Juden von Flavius Josephus kennt, sondern auch gar manches von den rabbinischen Aufzeichnungen des Talmud.

Eine dieser Talmudsagen, deren jede einen mehr oder minder ethischen oder historischen Kern in sich birgt, spielt aber auch in die Schöpfungsgeschichte der Bibel herein.

Im Kap. 1 der Genesis heisst es im Vers 27 anlässlich der Erschaffung des Menschen: „und er (Gott) schuf sie, ein Männlein und ein Fräulein.“ Ohne alle und jede Ausschmückung wird diese Tatsache vor uns hingestellt, kurz und bündig, und wir erhalten von ihr den Eindruck, dass zu ihrem Vollzug das einfache, vorher angewandte schöpferische Wort: „Es werde!“ vollkommen genügte. Im Kap. 2, Vers 7 u. w. aber wird uns die Erschaffung des Menschen noch einmal und zwar ausführlicher beschrieben. Hier tritt der erste Mensch als Mann ganz allein in die Erscheinung, und der Schöpfer bezeichnet ihn kurzweg als „Mensch“. Erst nach einer unbestimmten Zeit, während dieser erste Mensch in Eden weilte, gibt ihm der Schöpfer nun eine passende Gefährtin, während doch die Version im Kap. 1 die Annahme zulässt, dass beide sich ergänzende Geschöpfe der Gattung „Mensch“ gleichzeitig geschaffen wurden. Der Name „Adam“ taucht dann im Kap. 3, Vers 8 ganz unvermittelt auf, und Adam nennt sein Weib erst nach dem Sündenfalle „Heva“.

Der Vertreibung aus dem Paradiese folgt erst geraume Zeit später der Brudermord, Kains Verfluchung und dessen Furcht vor

dem Erschlagenwerden durch einen dritten. Hier können und müssen wir nun das im Orient zum guten Teil heute noch übliche Recht der verwandtschaftlichen Blutrache in Anschlag bringen; dies aber wäre doch wohl nur ein Sohnes- oder neuerlicher Brudermord gewesen, denn die Annahme, dass Kain ausser dem erschlagenen Abel bereits Geschwister hatte, ist nicht von der Hand zu weisen, wenn auch die Bibel nicht wörtlich davon berichtet, weil, wie bei allen Nomadenstämmen des Orients, lediglich der Erstgeborene als Repräsentant und Herr der Nachgeborenen das Erbe antrat. Nun aber besagt der Vers 16 des Kap. 4 der Genesis: „Also ging Kain von dem Angesichte des Herrn und wohnte im Lande Nod, jenseit Eden, gegen Morgen." Im nächsten Kapitelvers nennt aber Kain bereits ein Weib sein eigen, von dem wir doch früher nichts erfuhren, und dieses Weib gebiert ihm einen Sohn, denn er Hannoch nennt, wobei Kain zugleich als der erste Städtegründer auftritt.

Hier ist also eine Lücke in der Entwicklung des Menschengeschlechtes, denn die spätere Annahme, dass dem Kain eine Schwester aus Mitleid in die Verbannung folgte, kann doch nur als eine poetische Lizenz betrachtet werden.

Da setzt nun die erwähnte Talmudsage gleichsam erklärend ein. Sie berichtet, dass Adam vor der Eva bereits eine Gefährtin besass, die Lilith. Aus der Verbindung mit ihr, die wir uns als ein etwa zwischen Mensch und Engel, also relativ höher als jener stehendes und organisiertes Geschöpf zu denken hätten, entsprang ein Geschlecht von Titanen, das im Uebermute seines Kraftgefühles und von Lilith verhetzt, den Kampf gegen die Himmelsgeister und damit mittelbar auch gegen Gott aufnahm. Sie wurden besiegt und als Dämonen samt Lilith verbannt, die fortan nur noch als Schadenstifterin ein mythisches Dasein führt.

Diese Lilithlegende bildet nun zugleich den Schlüssel zu jener vom Engelsturz, dem Titanenkampf, dem Auftreten der Schlange im Paradiese — denn der Lilith soll die Verwandlungsfähigkeit geblieben sein — und nicht zuletzt erklärt sie die Furcht Kains vor seiner Tötung durch einen Sprössling Liliths, aber auch seine Beweibung im Lande Nod.

Moses selbst gibt im Buch Genesis Kap. 6, Vers 2 einen Anklang

an diese Lilithlegende, indem er sagt: dass die Kinder Gottes nach den Töchtern der Menschen sahen und sie zu Weibern nahmen, woraus „Gewaltige“ — d. h. dem Sinne nach Gewalttätige — in der Welt entstanden.

Der Passus von den Kindern Gottes kann nur dahin gedeutet werden, dass damit die Nachkommen Liliths gemeint seien, denn Kinder Gottes, d. h. durch Gott mit Leben begabte Geschöpfe, blieben sie ja, wenn sie auch ihre Eigenschaften zum Schlimmen gebrauchten. Die eigentlichen Himmelsgeister, die Engel, können damit nicht gemeint sein, denn durch eine Verbindung mit ihnen hätte doch wohl die Menschheit verbessert werden müssen im moralischen Sinne, während das Gegenteil der Fall war, bis die vernichtende Flut sie vertilgte. Dass die Bezeichnung „Kinder Gottes“ sich auf die übrigen Nachkommen von Adam und Eva im Gegensatze zu denen Kains beziehe, ist nicht recht stichhaltig wegen der nur durch die Lilithsage ermöglichten Beweibung Kains.

Weiters wirft diese Lilithlegende auch noch ein Streiflicht auf die Erscheinung und das Eingreifen der Paradiesesschlange in den Frieden des ersten Menschenpaares. In der Bibel ist nämlich mit keinem Worte in den Schöpfungskapiteln davon die Rede, dass der Versucher der Satan sei, sondern lediglich von der „Schlange“. Damit ist offenbar ein Hinweis gegeben, dass die niedrigere, physische Natur den Menschen unter ihr Joch beugen kann. Ganz anders aber stellt sich die Sache dar, wenn wir den Sündenfall mit der erwähnten Talmudsage in Verbindung bringen. Dann ist die Schlange eine Verkörperung Liliths, die aus heimtückischer Rache ihre Nachfolgerin in der Liebe Adams und vielleicht diesen selbst mit verderben will. Wir hätten dann in dem ganzen Verführungsvorgang die erste Tragödie der Eifersucht vor uns. Adam hatte der Legende zufolge mit Lilith und ihrem Anhang bei dessen Aufruhr nicht gemeinsame Sache gemacht, war also auch von der Strafe verschont geblieben. Der Schöpfer sah, dass der Mensch und die Himmelsgeister nicht zusammenpassen, und deshalb liess er den „tiefen Schlaf“ auf Adam fallen und schuf aus einem Teil von ihm die gleichgeartete Eva. Adam spricht doch auch von dieser Gefährtin (Buch Genesis Kap. 2, Vers 23): „Das ist doch Bein von meinen Beinen

und Fleisch von meinem Fleisch. Man wird sie Männin heissen, darum, dass sie vom Manne genommen ist." In diesem Wörtchen „doch", sowie dem Hinweis, dass die neue Genossin die Bezeichnung „Männin" verdient, kann auch der andere gefunden werden, dass Adam schon vorher eine Gefährtin besass, die Erinnerung hieran aber durch den tiefen Schlaf abgeschwächt, verwischt wurde, wie wir auch einen bösen Traum vergessen. Lilith aber gönnte den vorerst ihr eigen gewesenen Gatten der Nachfolgerin nicht, und da ihr die psychische Gewalt über ihn genommen war, so nahm sie zur List ihre Zuflucht, um die Nebenbuhlerin zu verderben und jenen vielleicht wieder zu sich herüberzuziehen. Dies schlaue Manöver misslang bekanntlich.

Einem Teil der Künstler aber muss die Lilithsage bekannt gewesen sein; denn mancher von ihnen gab der Paradiesesschlange einen Jünglingskopf, oder den einer Frau, auch wohl einen kompletten weiblichen Oberkörper bis herab zu den Hüften. Dazu tritt noch die Variante, dass vielfach der Jünglingskopf angewendet ist, wenn die Aufmerksamkeit der Schlange auf Eva gerichtet ist, umgekehrt aber die weibliche Personifikation gewählt ist, wenn jene dem Adam gilt. Lukas Cranach, Tizian u. a. führen hiezu sogar noch die Gestalt eines Kindes ein, was nicht sonderlich sympathisch berührt, wenn wir hiebei nicht an einen Sprössling Liliths oder an den olympischen, sinnliche Gelüste auslösenden Eros denken. Die andere Deutung, dass selbst in der Schlange noch das weibliche Prinzip als das der listigen, heimtückischen Verführung im real menschlichen Sinne aufgestellt sei, ist nicht sehr human und entsprang sicher der frauenfeindlichen asketischen Richtung, die sich mehrmals an die Oberfläche drängte und zwar in der kirchlichen Moralphilosophie so gut wie in der profanen eines Schopenhauer, E. v. Hartmann u. a. der jüngsten Zeit.

Moses hat das Weib mit Vorbedacht ethisch um eine Stufe tiefer gestellt als den Mann. Es sollte nicht gleichwertig mit ihm sein. Die Absicht, diese Anschauung überall hervorzukehren, zieht sich durch seine gesamte Gesetzgebung und die ganze jüdische Geschichte. Erst durch die Mutterschaft, also die Mehrung der Familie, des Stammes, gewann es einige Bedeutung. Diese wurde

allerdings im Christentum wesentlich erhöht, aber trotz der Hochschätzung, die man der jungfräulichen Unberührtheit zollte, die gefordert wurde, war es doch auch hier die Mutter, der man die höhere Wertschätzung entgegenbrachte. Die semitische Auffassung vom Weibe, die im Kap. 3 des Buches Genesis potenziert ist, hatte sich bei fast allen Völkern des Altertums so festgesetzt, ging so intensiv in das Christentum über, dass selbst der einsichtige Paulus sich ihrer nicht völlig erwehren konnte.

Wir sind mit der Lilithlegende zugleich auf das Gebiet der Symbolik hinübergeglitten. Diese spielt nun in der christlichen Kunst bis herab in die Periode der Renaissance auch in der Behandlung des Themas von Adam und Eva eine derart bedeutende Rolle, dass eine Beschäftigung damit notwendig ist, denn in ganz anderem Lichte, tiefsinniger als ohne diese Kenntnis, wird uns manches Bildwerk erscheinen, das die paradiesischen Stammeltern zum Vorwurf hat.

So war die Schlange in der altchristlichen Kunst weniger das Sinnbild listiger Verschlagenheit, als das der Erde, wie der Pfau nicht das der hoffärtigen Eitelkeit, sondern des ewigen Lebens war und den Ersatz für den fabelhaften Phönix bildete. In diesem Sinne finden wir sie auf alten Miniaturen, wo ein Weib mit einer Schlange die Erde, später erst die Wollust, der Mann mit dem Fisch das Meer bedeutet.

Die spitzfindige scholastische Spekulation des Mittelalters hat auch in die Schöpfungs- und Sündenfallgeschichte gleichwie in manche andere allerlei hineingeheimnisst und -getragen, das ohne ihren Kommentar unserer Zeit gar nicht mehr verständlich ist. Die mönchische Hieroglyphik könnte man es füglich nennen, im Gegensatze zu jener Biblia paupertatis, deren Bildwerken wir an und in so vielen Kirchen begegnen.

Eine grosse Rolle spielt bekanntlich als Frucht vom Baume der Erkenntnis der Apfel. Die altchristliche Kirche kennt ihn jedoch in diesem Sinne nicht, ihr galt, wie noch heute der griechischen, der Feigenbaum als jener der Verführung. Diese Annahme stützt sich ebenfalls auf althebräische Tradition. Nach dieser soll der Erkenntnisbaum eine Feigenart gewesen sein, deren hellgrüne, rot-

wangige Früchte nach dem Genusse erotische Gefühle weckten. Die neuere Forschung vermeint ihn in dem Manzanillo (Hippomane mancinella) der Tropen gefunden zu haben. Doch auch der Nussbaum galt den alten Hebräern als Sitz böser Dämonen, und auf jedem seiner neun Blätter an einem Stengel sitze ein solcher. Deshalb sei er auch der Lieblingsaufenthalt der Raben, deren einer, indem er einen toten Kameraden in die Erde verscharrte, Adam auf die Idee brachte, an dem erschlagenen Abel das gleiche zu tun. Der Apfelbaum kam wahrscheinlich erst durch ein lateinisches Wortspiel — mālum = Apfel; mâlum = das Böse, Ueble — zu seiner Verführerrolle. Wurde doch auch bei dem Namen „Heva" der semitische Anlaut „H" fallen gelassen, um aus der Umdrehung das „Ave" — Sei gegrüsst, oder Gruss dir! — mit dem ersten Worte, das dem Engel der Verkündigung gegenüber Maria in den Mund gelegt wird, in Einklang zu bringen.

Sollte die Schöpfung Evas aus der Rippe des Adam ursprünglich zweifellos die Einheit von Mann und Weib als Gatten andeuten, mithin die innige Verbindung beider, so brachte der Scholastizismus die Seitenwunde Christi damit in Verbindung, aus der die neue Eva, wie man die christliche Kirche nannte, hervorging.

Sehr häufig sehen wir neben Adam eine Korngarbe; dies weist auf seine Fruchtbarkeit als Stammvater der Menschheit, zugleich aber auch auf den von ihm betriebenen Ackerbau hin, wie das Lamm zu Evas Füssen und Rocken und Spindel in ihrer Hand auf friedfertige Sanftmut, und das Wollespinnen für den Haushalt. Die meist starke Haarfülle Evas soll ebenso ein Zeichen der Kraft der Urmutter, wie auch ein Mittel zur keuschen Verhüllung und, wo sie es aufgelöst trägt, jenes der Busse sein. Aus diesem Grunde mussten später auch alle Kirchenbüsserinnen gelöstes Haar tragen, das wir auch bei Magdalena, Maria egyptiaca u. s. w. treffen, während den Exkommunizierten, feilen Weibern, Hexen u. s. w. das Haar abgeschoren wurde, nicht nur als Zeichen der Schmach, sondern weil man auch abergläubisch vermeinte, es könne damit arger Zauber, namentlich im Punkte der Liebe getrieben werden.

Einen etwas derben, volkshumoristischen Anstrich hat das kräftige Hervortreten des Kehlkopfes an mancher Adamfigur. Der

Volkswitz behauptet nämlich: unserem biblischen Urahnherrn sei ein Stück des verhängnisvollen Apfels längere Zeit in der Kehle stecken geblieben und habe deren Hervortreibung verursacht, die noch manche von uns als Erbteil aufweisen.

In der altchristlichen Kunst, besonders in der byzantinischen Periode, trug Adam auch den Nimbus um das Haupt. Die weströmische Kirche hat ihm diesen aberkannt. Eva besass ihn überhaupt nie.

Auf manchen alten Bildern, die den Sündenfall versinnlichen, ist der Erkenntnisbaum ein Totengerippe im Stamm und die Hände der ausgebreiteten Arme laufen in Zweige aus, während Beine und Brustkorb von der Schlange umwunden sind; auch grinst auf manchen Bildern ein fleischloser Totenschädel hinter dem Stamme oder aus den Aesten neben der Schlange hervor. Dies ist unschwer dahin zu deuten, dass aus der ersten Sünde der Tod entsprang. Dagegen knüpft der häufig von der Schlange umringelte Totenkopf am Fuss von Kruzifixen an die Legende an, dass auf Golgatha das Grab Adams gewesen sei. Eine andere in mehreren Varianten auftretende Legende lässt das Kreuz Christi aus dem Holze des paradiesischen Lebensbaumes oder aus einer von Seth gepflanzten Zeder, Fichte und Zypresse, die zu einem einzigen Stamme zusammenwuchsen, gezimmert sein.

Eine nicht geringe Verlegenheit hat einst ein klösterlicher Künstler der gesamten theologischen Gelehrtenwelt bereitet. In der Einsamkeit seiner Zelle hatte er darüber zu grübeln begonnen, ob denn wohl Adam und Eva, da sie doch nicht aus dem Weibe geboren waren, auch einen — Nabel besessen hätten? Da er über die Sache mit sich allein nicht ins reine kommen konnte, trug er die Frage mehreren seiner Klostergenossen vor. Die Folge waren geteilte Ansichten und Streit. Der Abt, dem die strittige Angelegenheit zur Entscheidung vorgetragen wurde, getraute sich nicht, diese zu fällen. So kam es, dass darob ein gewaltiges scholastisches Gezänke entstand, das endlich eine Synode der griechisch-katholischen Kirche beschäftigte. Die Orthodoxie dieser entschied dahin, dass den paradiesischen Stammeltern der Nabel gefehlt haben müsse, da sie erschaffen, doch nicht geboren waren.

Damit war der Streit wohl auf dem Pergament erledigt, keineswegs aber auch für die Künstler. Die der orthodoxen Richtung anhängenden fügten sich dem Spruch der Synode, die anderen, die dies Merkmal der Geburt als eines der Schönheit betrachteten, nicht. Zu jenen gehören heute noch die Mönche vom Berge Athos, die als Lieferanten und Entscheidungsinstanz für alle typischen Schemas der kirchlichen Kunst des christlichen Ostens fungieren. Die Kirchen der Balkanländer u. s. w. liefern noch immer den Beweis für die geteilte Ansicht. Die orthodoxe Richtung nimmt Adam und Eva den Nabel, lässt aber jenem den Kopfnimbus; die freigeistigeren, mit der abendländischen Kultur sympathisierenden Kunstbeflissenen machen es umgekehrt.

Der Künstlerstreit um den Nabel griff übrigens auch auf das Abendland über. Ein findiger Franzose aber löste ihn auf die denkbar einfachste Weise. Auf dem von ihm geschaffenen Bilde steht das fertige Tonmodell Adams vor Gottvater, der mit dem Zeigefinger jenem ein Grübchen in die Bauchwand bohrt und damit die künstlerisch gewollte Cäsur herstellt. — Probatum est.

Die weströmische Kirche hat Adam und Eva den Nabel gelassen, dagegen den Kopfnimbus genommen; beide sind von ihr, als die ersten Uebertreter eines göttlichen Gebotes, nicht als Heilige im engeren Sinne anerkannt, sondern sie stellte Adam einfach an die Spitze der alttestamentarischen Patriarchen, Eva an jene der prophetischen Frauen und machte Abel zum Anführer der Märtyrer um des Glaubens willen.

Auf altchristlichen Bildern sehen wir Eva auch öfters mit Perlen geschmückt. Dies bezieht sich auf die Legende, dass die Tränen, die Eva um das verlorene Paradies vergoss, in Perlen verwandelt wurden, aus den Tränen Adams aber entstanden die Quellen der Ströme Euphrat und Tigris.

Im Mosaismus erfreuten sich Adam und Eva niemals besonderen Ansehens. Wir finden ihre Namen kaum mehr wiederkehren im Alten Testamente. Als Frevler gegen Jehovahs Gebot, die Ursache der Mühsal und Not, Krankheit, Elend und Tod, die das Menschengeschlecht treffen, konnten sie auch bei dem starren Festhalten am Wiedervergeltungsrechte, das dem einzelnen nach jüdi-

scher, überhaupt semitischer Auffassung zusteht, keine Verehrung geniessen. Im Gegenteil, sie kommen in den traditionellen Legenden und ebenso im Talmud vielfach recht übel weg. Wird doch Eva sogar beschuldigt, mit dem Dämon Sammael, der sich dann in die Schlange verwandelte, Buhlschaft getrieben, also vor dem berüchtigten Apfelgenuss schon das Verbrechen des Ehebruchs begangen zu haben. Die semitischen Pädagogen waren eben nicht verlegen, dem Weibe irgend eine schmähliche, seinen Wert mindernde Tat anzudichten, die es rechtfertigen sollte, dass der Mann dem Weibe zeitweilig jene Missachtung beweisen konnte, die sich in zahlreichen Angriffen auf dessen Ehre am schärfsten dokumentierte. Es ist eben die allen Völkern des Orients heute noch geläufige Anschauung von der Minderwertigkeit des Weibes.

Eine andere jüdische Legende, die vielleicht schon zu Moses Zeiten traditionell war, gab eine weitere Handhabe, das Weib als unbotmässig und vernünftiger Mahnung unzugänglich zu charakterisieren und unter die Vormundschaft des Mannes zu zwingen. Sie lautet dahin, dass der Vogel Phönix Eva eindringlichst vor dem Genusse der verbotenen Frucht warnte, ohne indes bei der Verblendeten Gehör zu finden.

Eine tiefsinnige Sage, die auf die Erschaffung des Menschen Bezug nimmt und auch in einigen alten Bildwerken anklingend verwertet ist, lautet dahin, dass, nachdem Gott willens war, den Menschen zu schaffen, er den Engel Gabriel aussandte, Erde zu holen. Der Engel wollte das Gebot vollziehen, doch die Erde bat so flehentlich, nichts von ihr wegzunehmen, dass Gabriel mit leeren Händen zurückkam. Nicht anders erging es Michael und Israsiel, den beiden nächsten Abgeschickten. Erst der Todesengel vollzog den Auftrag, doch von seiner Hand blieb der Todeskeim an der Erde hängen und somit musste ihm alles Irdische und auch die Menschen verfallen.

Aus der Bibel sowohl wie aus mancher der vorangeführten Legenden, die aus dem Schosse des Judentums hervorgingen, ersehen wir, dass der starre Rechtsbegriff der Mosaischen Anschauung die Triebfeder der religiösen Gesetzgebung war. Das „fiat justitia, pereat mundus“ ist nirgends schärfer in die Erscheinung gebracht

als im Buch Genesis. Selbst der Hinweis auf die einstige Erlösung der Menschheit in dem Schlusspassus des gegen die Schlange geschleuderten Fluches enthält noch den anderen, dass dies Versöhnungswerk nur unter tödlichem Schmerz vollzogen werden könne.

Da nun das Christen- vom Judentum das gesamte Alte Testament als Grundfeste der von Jesus darauf gebauten Lehre mit herübernahm, so konnte es gar nicht anders sein, als dass auch in christlicher Anschauung Adam und Eva nur als begnadigte Sünder galten. Sie waren die Träger der Erbsünde, und beim ersten Anlass zu asketischen Bussübungen mussten sich die beiden in abschreckende Beispiele wandeln, nachdem sie vorher schon als Begleiter des Todesgedankens fungiert hatten.

Jener Anlass zur Askese fand sich ganz besonders um den Schluss des ersten Jahrtausends der jetzigen Zeitrechnung, wo in der christlichen Welt allgemein die Annahme verbreitet war, dass nun nicht nur der Antichrist, sondern auch das Weltende kommen müsse. Die tiefste reuige Zerknirschung und der wildesttolle Lebensgenuss liefen damals hart nebeneinander. Die Büsserprozessionen wurden von orgienhaften Schmausereien abgelöst und umgekehrt; die Welt lachte und weinte, wie man sagt, aus einem Säcklein.

Da richtete die Kirche die Gestalten der beiden ersten Sünder in den Vorhallen der Gotteshäuser als Mahner auf, um durch deren Anblick auf Bussfertige und Unbussfertige einzuwirken. Als aber das Jahr 1000 ebenso wie seine ersten Nachfolger ohne den prophezeiten und gefürchteten Weltuntergang hinüberging, da waren jene erst recht nötig, die im Gleichgewicht zu erhalten, die ihre frühere Kasteiung nun mit erhöhtem Lebensgenuss wettmachen wollten.

So fällt denn mit dem Aufleben des romanischen Kunststiles auch das neuerliche intensivere der Gestalten Adams und Evas zusammen, doch sie haben ihre körperliche Schönheit eingebüsst; hager und eckig sind ihre Formen geworden. Sie waren doch deshalb in die den Kirchenbüssern als Aufenthalt eingeräumte Vorhalle, die von ihrer Anwesenheit die Bezeichnung das „Paradies“ erhielt, hinausgestellt, um in jenen den Hang zur Weltlust in seinen leisesten Regungen zu ersticken. Und recht wortwörtlich nahm die damals

mit der Weltmacht recht hart um ihre Vorherrschaft ringende Kirche jene Bezeichnung, denn gleich dem Hüter an der Paradiesespforte trieb sie die von ihr Exkommunizierten splitternackt durch das in die Vorhalle führende Armensünderpförtchen aus dem Hause des Herrn durch die Reihen derer, die dort zerknirscht im härenen Büsserhemde des Tages harrten, an dem ihnen der Eintritt in das Heiligtum wieder gestattet ward.

Damals wurden sie lebendig, alle die Legenden, die wahrlich nicht zur Verherrlichung der Stammeltern des Menschengeschlechtes ersonnen waren. Und wie im jüdischen Sagenkreise traf nun auch im christlichen Eva immer härter der Vorwurf, dass sie die Verführerin des Mannes war, der die Hauptschuld an all dem Unheil, das die Welt bedrückt, beizumessen sei.

Es ist eine merkwürdige psychologische Erscheinung, dass in jene Zeit, in der mit dem kirchlichen Marienkultus auch jener der Frau in der Form des gerühmten Minnedienstes seine höchste Intensität erreichte, auch die tiefste Degradierung fällt, die das Weib in der christlichen Kulturentwicklung bis zum heutigen Tage erfuhr. Die Aufhebung der Priesterehe (1046) war ein gegen das Weib geführter Schlag, der nicht weit hinter dem zurückblieb, den es einst von Mohammed im Orient empfing; griff er doch selbst über den Mosaismus hinaus, indem die Berührung des Weibes im Sinne engerer Gemeinschaft den Geweihten des Herrn fortan entheiligen sollte.

Von hier war es nur ein kleiner Schritt bis zu dem fürchterlichen Standpunkte, dass das Weib nicht nur die Quelle aller irdischen kleineren Uebel sei, sondern auch die Ursache all jener, die dessen Gefährten um sein Seelenheil im Jenseits betrügen konnten. Der finstere Aber- und Hexenglaube, der einstmals König Saul zu der Wahrsagerin von Endor getrieben hatte, wurde wieder lebendig. Das Weib, gleichviel welchen Alters oder Standes, ward zur lebenden Pandorabüchse gestempelt, sein Mund, sein Atem konnte zeitliche und ewige Verdammnis bringen, seine Schönheit oder Hässlichkeit ein Werk des Satans sein. Der Verachtung Gottes und der Buhlschaft mit dem Teufel konnte es geziehen werden, der entfesselte Wahnwitz glaubte dies, die Scheiterhaufen flammten auf, es ward

vergessen, dass Eva das mitleidswerte Opfer der Verführung gewesen war, Tausende ihrer Geschlechtsgenossinnen mussten auf dem glühenden Holzstoss büssen, dass ihre Urahnin, wie die indische Legende annimmt, aus Liebe zum Manne gefehlt hatte.

Das Blut der Pioniere der christlichen Humanität hat die züngelnden Flammen der Inquisition erstickt, doch auch die jüngste Geistesrichtung hat es noch nicht vermocht, den Gedanken auszuroden, dass des Weibes Reize nur dazu dienen, des Mannes Sinne zu umstricken, den Betörten in sein Verderben zu ziehen. Die Philosophen mögen spotten über das „kurzbeinige, breithüftige, schmalschulterige" Weibergeschlecht, die Liebe zu ihm ist doch nach des Schöpfers Wille der Angelpunkt geblieben, an dem unsere Existenz hängt. Aber auch der Fluch blieb lebendig. Mögen Millionen Frauen der Schlange der Selbstüberhebung den Kopf zertreten, einmal im Leben wird der Mann dennoch den Stich der Schlange an seiner Ferse spüren, denn, solange Menschen auf der Erde leben, werden auch Adam und Eva täglich, stündlich neu geboren, um ein erreichbares Eden zu gewinnen oder ein erträumtes Paradies zu verlieren.

Das Wechselspiel zwischen Mann und Weib, das Verlangen nach der Frucht der Erkenntnis, der Kampf zwischen Gut und Böse wird so wenig enden wie der zwischen den Geschlechtern, bis der letzte Nachkomme Adams und Evas den Tribut an den Todesengel bezahlt hat.

Zu den tiefernsten symbolischen Gestalten jener Lebenskämpfe um das Daseinsrätsel hat die Kunst Adam und Eva erhoben und es mag nun den Seelenschwingungen nachgespürt sein, aus denen heraus die Zeit, der einzelne sich ihr Bild erschuf.

II.

Von der ältesten Zeit bis zur byzantinischen Periode.

Verfolgen wir die Kulturgeschichte der Menschheit bis hinauf zu jener Zeit, von der uns nur noch spärliche Knochen-, Scherben- und Steinwaffenreste Kunde von der Existenz unserer Vorfahren geben, so stossen wir damit zugleich auf den dem Menschen eingeborenen Trieb, Geschautes in der Nachahmung durch das Bild für die Erinnerung festzuhalten. Je nach der Höhe der errungenen Kulturstufe finden wir später dann diese Fertigkeit der bildlichen Wiedergabe von Pflanzen, Tieren u. s. w. bei einzelnen Völkerfamilien stärker, bei anderen geringer auftreten. Es mochte lange gewährt haben, bis sich zu den Versuchen der primitivsten Naturalistik die Phantasie im eigentlich künstlerischen Sinne gesellte und damit die Ornamentik in ihren einfachsten Formen geboren wurde.

Als die älteste uns bekannt gewordene Aeusserung künstlerisch-figuralen Empfindens und Könnens, das Vorbild der malerischen und plastischen Talente, die sich weiter entwickelten, können wir für den westlichen Teil der Alten Welt getrost die ägyptische Bilderschrift, die Hieroglyphik, für den östlichen die phantastische Götterbildnerei des Brahmaismus annehmen. Bei scharfem Zusehen erkennen wir dann auch häufig genug das Zusammenstossen der Grundmotive zweier Grenzvölker, aus denen sich ein neues Kunstmotiv entwickelt, das sich dann entweder verallgemeinert, oder auf einen Volksstamm beschränkt bleibt und somit zum nationalen Stil wird.

Auffallend ist nun, dass eines der geistig regsamsten, politisch durch Moses und seine nächsten Nachfolger, die Richter, fortgeschrittensten Völker der Alten Welt, die Israeliten, nach ihrer staatlichen Organisation in Palästina in dieser Hinsicht ebenso unfruchtbar blieben, wie sie es aus erklärlichen Gründen als Nomaden gewesen waren. Weder der Aufenthalt in Aegypten, noch jener in Babylon und Assyrien weckten bei den Israeliten künstlerische Talente, und der Verkehr mit den in dieser Richtung weiter entwickelten Nachbarvölkern führte nur dazu, dass sie sich zur Ausführung ihrer Monumentalbauten der Künstler jener bedienten.

Dazu kam die unzweifelhaft schon weit über Moses zurückreichende Bilderfeindlichkeit, die aus dem von einer ganz eminenten geistigen Fassungskraft zeugenden Monotheismus, wie er im Jehovahglauben gegeben ist, hervorgehen musste. Es kann uns somit nicht wundern, dass wir bei dem Volke, in dessen lebhafter Geistesarbeit die ihm durch die Thora, d. h. deren Hauptteil, das erste Buch des Pentateuch, gegebene Schöpfungsgeschichte des Menschen eine echt orientalisch-phantastische Erweiterung ihrer knappen Form erhielt, dennoch keine bildliche Versinnlichung von ihr und der in die Handlung verflochtenen Personen antreffen. Sie waren eben ein philosophisch-spekulatives Volk, die Hebräer, längst hinausgewachsen über den Naturgottesdienst, der sich bei den Indern zur Trimurti, den Aegyptern zu Osiris und Isis, anderen semitischen Völkern zu Baal, Astarte etc. sowie bei sonstigen zu phantastisch persönlichen Vorstellungen und ihrer bildlichen Wiedergabe verdichtet hatte.

Die Darstellung Jehovahs war ihnen, trotz dem strikten Hinweis, dass dieser die Menschen nach seinem Ebenbilde schuf, religionsgesetzlich verboten; für die ersten Repräsentanten der Menschheit hatten sie absolut keinen Grund zu besonderer Vorliebe, da jene doch die ersten Geschöpfe waren, die durch ihren Ungehorsam die strafende Gerechtigkeit Gottes herausforderten. So begnügten sie sich denn mit den Gestalten der beiden Cherubims, die Salomo an der Bundeslade anbringen liess.

Es ist heute noch fraglich, welchen Weg die Erzählung von der Welt- und Menschenschöpfung, wie wir sie in der Bibel vor uns haben, genommen hat, ob von Ost nach West oder umgekehrt,

Tatsache aber ist, dass wir bei zwei dem Stamme und der Kultur nach enge verwandten semitischen Völkern der Alten Welt bildliche Darstellungen finden, die sich ganz auffallend mit dem Inhalt der biblischen Schilderung decken. Beide stammen zweifellos aus vorchristlicher Zeit, wenn sich auch der genauere Abschnitt dieser nicht mit voller Bestimmtheit angeben lässt.

Die eine befindet sich auf einem altbabylonischen Zylindermanuskript, das im Besitz des Britischen Museums ist. Auf dieser Darstellung steht in der Mitte ein Baum. Durch seine nach unten ausgezackten und nach beiden Seiten auslaufenden Zweige, die in der heiligen Siebenzahl, vier rechts, drei links, angeordnet sind, gleicht er einer Tanne. Unter diesen Zweigen hängt auf jeder Seite eine Frucht. Nach dieser greift, wieder je beiderseits, eine neben dem Baume auf einem Stuhle sitzende Gestalt. Die eine wie die andere Figur ist in ein langes Gewandstück gehüllt, aber die Stierhörner, das Symbol der Kraft, von denen der Kopf der einen überragt wird, bezeichnen sie als Mann. Hinter der anderen ringelt sich frei in der Luft von unten nach oben eine Schlange empor.

Die zweite Darstellung gehört einem altassyrischen Zylindermanuskript an. Der beigegebene Text in Keilschrift erzählt nahezu ganz analog der Bibel den paradiesischen Sündenfall bis zum Fluch der Götter gegen den Menschen, der sich durch seinen Wissensdurst zur Uebertretung des erhaltenen Verbotes verleiten liess. Die Stelle der Schlange vertritt hier ein Drache, doch neben dem Baume des Lebens fehlen nicht einmal die beiden Engelsgestalten als dessen Wächter.

Dass dies nicht lediglich künstlerische Phantasiegebilde sind, liegt nahe, doch auch zwei Annahmen. Die eine geht dahin, dass die Hadami und Heya-Legende ihren Weg aus Indien hieher fand und hiebei zugleich eine teilweise Umbildung erfuhr; die andere gibt an die Hand, dass jüdische Gefangene oder Flüchtlinge sie nach Babylonien und Assyrien brachten, oder auch, dass sie den Babyloniern durch den Aufenthalt gefangener Juden früher bekannt war und von den Assyrern erst übernommen wurde. Ausgeschlossen ist jedoch hiebei durchaus nicht, dass sie den vier Nachbarvölkern traditionell schon aus urältester Zeit gemeinsam bekannt war und

nur gleich vielen anderen religiösen Stoffen ihre lokale Variante erhielt.

Auffällig ist, dass wir in der doch so bilderfreudigen indischen Mythologie wohl auf die Legende, doch nicht auf deren bildliche Darstellung bisher gestossen sind. Nur ein indisches Götterbild, und zwar das des Krischna, der achten Verkörperung Wischnus, weist auf eine Bibelstelle, allerdings in etwas dunkler Andeutung, hin. Krischna ist nämlich dargestellt, wie er mit seinem Fusse auf eine Schlange tritt, deren Kopf unter seiner Sohle hervorsieht, während er das Schwanzende in der von seinem Körper abgestreckten Hand hält. Aus dieser ganzen Figur spricht etwas von jenem Triumph über das Reptil, den die Bibel (Buch Moses I Kap. 3 V. 15) einem Nachkommen Evas in Aussicht stellt.

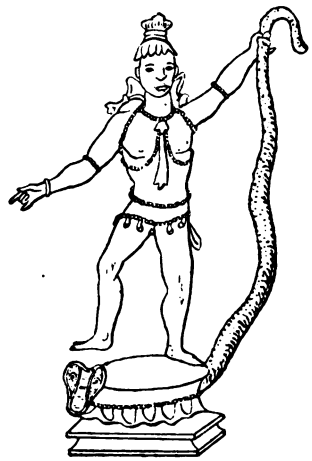


Fig. 1. Krischna. Aus K. Faulmanns Illustrierte Kulturgeschichte.

Damit ist aber auch die künstlerisch bildliche Analogie mit diesem Bibelstoffe in vorchristlicher Zeit erschöpft. Der Hinweis auf die Möglichkeit, dass die Darstellung auf einer altgriechischen Münze auf einer vagen Kenntnis von jenem beruhe, erscheint doch ein wenig willkürlich und weit hergeholt. Der Mann links ist offenbar Poseidon. Dass er die Stellung des ägyptischen Khem einnimmt, den man mit Adam identifizierte, erscheint so wenig ausschlaggebend wie der Umstand, dass die ihm gegenüberstehende Pallas-Athene ursprünglich wahrscheinlich auch mit Artemis, dem sich vor Aktäon ihrer Nacktheit schämenden Weibe, identisch war. Dass der Baum in der Mitte mit der Eule in seinen gegabelten Aesten und der um den Stamm geringelten Schlange eine Anspielung auf den Baum der Erkenntnis

Fig. 2. Alt-athenische Münze. Aus K. Faulmanns Illustrierte Kulturgeschichte.

im Paradiese sei, ist gleichfalls nicht recht glaubhaft. Das Ganze ist wohl ein Hinweis auf den Streit zwischen Poseidon und Pallas-Athene um den Besitz von Attika. Dieser wurde der griechischen Mythologie zufolge dahin entschieden, dass das Schutzbesitzrecht dem zustehen solle, der dem in Betracht kommenden Lande die nützlichste Gabe biete. Da schenkte Poseidon den Brunnen und das Ross, Pallas-Athene aber den Oelbaum. Dieser ist es, den wir auf dem Bilde vor uns haben. Die Eule in seinen Zweigen deutet die Weisheit, die Schlange um seinen Stamm die Klugheit der Spenderin, das Ganze aber die Versöhnung der Streitenden an, nachdem Attika der Pallas-Athene als Schutzgebiet zugewiesen war.

Das Christentum nahm aus seinem Stammlande auch das mosaische alte Gesetzbuch herüber, das sich nicht nur zu einem Geschichts-, sondern auch zu einem Prophetienbuche erweitert hatte, dessen einzelne Stellen auf den von den Juden erwarteten Messias bezogen werden konnten, den die Anhänger des weisen Rabbi von Nazareth in diesem erblickten.

Damit war für spätere Zeit der christlichen Kunst ein ungeheurer Stoff für die bildliche Wiedergabe gegeben, der heute noch nicht erschöpft ist und der zu einer Zeit, da der christliche Legendenkreis noch ein sehr beschränkter war, umsomehr willkommen sein musste. Aus diesem riesigen Motivenmaterial liess sich schöpfen ohne selbst mit dem bilderfeindlichen Judenchristentum in eigentlichen Konflikt zu kommen, und die römischen Christen nutzten diesen reichen Schatz auch bald und ergiebig aus.

Dass die denn doch trotz ihres Uebertritts zum Christentum noch vielfach in griechisch-römisch-mythologischen Anschauungen befangenen Künstler sich sehr rasch der Gestalten von Adam und Eva bemächtigen würden, lag nahe, und in der Tat begegnen wir deren Darstellung bereits auf einem Rundbogen im Kubikulum der heiligen Cäcilie († 177) in Rom. Etwas ungelenk und ausdruckslos sind die beiden Figuren, aber der Baum mit der Schlange zwischen ihnen kennzeichnet das Bild ganz deutlich als Wiedergabe des Sündenfalls. Eva hat das Haar nach griechischer Art in einen Knoten geschlungen, gleich Adam hält sie die Hände über dem Schoss zusammen, obschon bereits der Blätterschurz um beider

Hüften geschlungen ist. An dem Baum fehlen bereits die Früchte, und der drachenähnliche Kopf der Schlange ist Adam zugewendet, der jedoch nicht die geringste Notiz von der ihm bewiesenen Aufmerksamkeit nimmt. Teilnahmlos und steif stehen die beiden Sünder einander gegenüber.

In dem nämlichen Kubikulum sind noch zwei Darstellungen des gleichen Vorganges. An der einen sind die Figuren ganz analog der bereits geschilderten, aber der Blätterschurz fehlt und die Stellung ist umgekehrt, d. h. Adam nimmt die rechte, Eva die linke Seite ein. Auf dem dritten Bildwerk ist ungleich mehr dramatisches Leben in die Szene gebracht. Der Apfel wird von der Schlange der Eva gereicht, die nach ihm mit ihrer rechten Hand greift; aber auch Adam streckt die seine lüstern danach aus. Eva trägt ihr langes Haar aufgelöst, Adam, entgegen der Legende, die ihm den Bartwuchs erst durch den Schweiss der nachparadiesischen Arbeit entstehen lässt, hat hier bereits diesen Mannesschmuck. Wir begegnen hier auch zum ersten Male der künstlerischen Auffassung, die ganz energisch betont ist, dass Adam nicht minder begierig war, durch den Genuss der Frucht die Erkenntnis von Gut und Böse zu erlangen, als seine Gefährtin.

Gleichfalls drei Darstellungen vom Sündenfall finden sich im Cimeterium von San Marcellino und Pietro. Auf der einen spricht die Schlange sichtlich recht eindringlich auf Eva ein, die durch ihre Bewegung zu erkennen gibt, dass sie im Begriff ist, näher zu treten. Noch mehr lebensvolle Handlung weist eine andere Wiedergabe des Vorganges auf. Die um den Stamm des Baumes gewundene Schlange wendet auch hier der Eva den Kopf zu, während diese den eigenen ihr lauschend entgegenbeugt. Auch Adam nimmt eine ähnliche horchende Stellung ein. Weder Adam noch Eva bedecken hier mit beiden Händen den Schoss, auch der Blattkranz um die Lenden fehlt, nur ein einzelnes Blatt hält jedes von ihnen vor den Rumpfabschluss. Der Künstler hat somit hier entweder aus eigener Initiative oder auf fremden Rat hin dem Gang der Handlung vorgegriffen, denn die Sünde des Ungehorsams ist ersichtlich noch nicht vollzogen, die beiden konnten sich somit ihrer Nacktheit noch nicht bewusst sein.

Auf der dritten Darstellung im nämlichen Cimeterium ist die erotische Wirkung der Frucht, die beide offenbar bereits genossen haben, recht deutlich zum Ausdruck gebracht; denn Adam streckt sehr begehrlich die Hand nach Eva aus, die ihn mit bittendem Blicke ansieht. — Oder sollte Adam im Vorgefühle des ihm später zugesprochenen Herrenrechtes gewillt sein, der verführerischen Ehehälfte einen unerbetenen Lohn für die begangene Dummheit, als Mahnung zu künftiger Vorsicht, verabfolgen zu wollen? — Es läge Humor in dieser halbversteckten Absicht des Künstlers, in dessen Fingerspitzen vielleicht die satirische Ader eines Juvenal zuckte.

An der Decke des Cimeteriums der heiligen Agnes († 303) ist gleichfalls eine Sündenfallszene geschildert. Hier greift Eva gerade nach der verbotenen Frucht, die Tat ist also noch im Stadium vor dem Genusse, gleichwohl aber halten sowohl Adam als Eva bereits einen Blätterkranz um ihre Hüften fest.

In all diesen Darstellungen ist ganz strikte an dem grundsätzlichen Wollen festgehalten, die paradiesischen Stammeltern als Sünder, Frevler gegen das Gottesverbot zu kennzeichnen. Ihre Verwendung an den Orten, wo die Ernte des Todes unter den Gliedern der Christengemeinde vor den feindseligen Blicken der Gegner der neuen religiösen Lehre geborgen wurde, deutet darauf hin, dass jene als Mahner an die Endlichkeit des Irdischen und die bevorstehende Strafe für begangene Vergehen betrachtet werden sollten. Diese Aufgabe fiel ihnen auch an den häufig mit prächtiger künstlerischer Reliefarbeit bedeckten Marmorsarkophagen zu, deren viele wohlerhalten auf uns gekommen sind.

Einer der interessantesten Sarkophage dieser Art ist der im Museum des Lateran befindliche, der einst die Leiche des 359 gestorbenen Junius Bassus barg und auch nach diesem heute noch genannt wird. Er ist einer der reichsten seiner Art. Zwischen zierlichen Säulenstellungen in zwei Reihen übereinander sind Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente eingeordnet. In der Mitte der unteren Reihe unter hübschem Muschelbaldachin ist der Einzug Jesu in Jerusalem dargestellt, rechts davon unter einem Schrägbalkengiebel Daniel in der Löwengrube, links Adam und Eva. Während alle übrigen Figuren das antike römische Kostüm: Tunika, Toga

und Sandalen, tragen, ist Daniel völlig nackt, Adam und Eva aber bergen den Schoss hinter einem mit beiden Händen gehaltenen grossen Pflanzenblatt. Sie stehen abgewandt voneinander, zwischen ihnen ragt der seiner Früchte beraubte Baum der Erkenntnis auf. Um seinen Stamm ist die Schlange geringelt, die ihren drachenartigen Kopf Eva zukehrt. Diese steht mit aufgelöstem Haar vornüber gebeugt und sieht mit trübseliger Miene auf ein neben ihr befindliches Tier herab, das zu ihr emporschaut und mit seinem spitzen

Fig. 3. Vom Sarkophag des Junius Bassus.
Aus W. Lübke „Grundriss der Kunstgeschichte".

Kopf einer Ziege, dem Symbol der Neugierde und Genäschigkeit, gleicht. Adam macht gleichfalls eine bekümmerte Miene. Neben ihm ragt eine Korngarbe auf.

In dieser Darstellung haben wir somit die altchristliche Symbolik bereits mit einer ganz realistischen Auffassung gemischt, denn Adam und Eva machen vollkommen den Eindruck eines schmollenden Ehepaares. Der Vorgang des Sündenfalles sowohl als auch die übrigen Szenen zeigen keine Grosszügigkeit, sondern halten sich im Gebiet des Genre.

Ganz verschieden hievon ist ein anderer Sarkophag im Kapitolinischen Museum. Er führt die Bezeichnung „Pamfilischer Sarkophag". Er weist ein ungetrennt seine Seiten umlaufendes Hochrelief auf, dessen Hauptmotive die sinnenfällige Personifikation der Elemente sind. Wir sehen da Hephästos an der Schmiedearbeit,

Poseidon mit dem Ruder in der Hand, Demeter mit dem früchtegefüllten Füllhorn, Pallas-Athene, die dem von Prometheus modellierten Menschen den Schmetterling, das Symbol des Lebens, auf das Haupt setzt, Eros und Psyche u. s. w.: kurz, so ziemlich alle olympischen Götter, die mit dem Dasein des Menschen in engerer Beziehung stehen. Liegt doch der letztere selbst schliesslich als Leiche vor der hier offenbar als Totenrichterin gedachten Parze Atropos, die aus einer aufgeschlagenen Pergamentrolle die Taten des Abgeschiedenen zu lesen scheint. Hinter diesem steht der geflügelte Genius des Todes auf die umgekehrte erloschene Lebensfackel gestützt.

Fig. 4. Vom Pamfilischen Sarkophag. Aus W. Lübke „Geschichte der Plastik".

Merkwürdig ist aber die eine Ecke des Sarkophages, denn hier sehen wir vor der Schmiede des Hephästos, als Beginn des gesamten allegorischen Bilderzyklus, der im übrigen durchweg der römisch-griechischen Mythologie entnommen ist, zwei nackte Gestalten stehen, die unschwer auf Adam und Eva zu deuten sind. Die äusserste Ecke nimmt ein Baum ein, der als Palme gelten kann. Vor ihm steht eine Frau mit übereinandergelegten Händen, deren eine ihren Schoss bedeckt. Sie sieht nach rechts, also gleichsam in das ihrem Blick sich enthüllende Treiben des Lebens bis an dessen Schluss. Hinter ihr, auf der Platte eines Felsblockes, steht ein vollkommen nackter Mann. Den linken Arm auf den Oberschenkel gestemmt, blickt er mit erhobenem Haupt nach auf- und rückwärts und macht mit der rechten Hand eine Gebärde, die wohl als abwehrende gelten kann, da die ganze sonstige Stellung als die eines Fliehenden aufgefasst werden muss.

Man hat ob der Pose, die in der Stellung des einen Armes

und dessen Hand an die der Aphrodite von Knidos, Medici, vom Kapitol u. s. w. erinnert, auch etwas anderes als die paradiesischen Stammeltern sehen wollen, jedoch eine bessere Deutung als auf diese wurde bis jetzt nicht gefunden. Sie scheint auch die einzig richtige zu sein; denn das Heranziehen der mythologischen Stoffe im übrigen Teil braucht durchaus nicht die Führung auf eine andere Fährte zu sein, stossen wir doch auf diese Vermengung christlicher und mythologischer Stoffe noch bis herab in die Kunst des frühen Mittelalters. — Dieser Sarkophag dürfte auch identisch mit dem von einigen Kunstschriftstellern als „Prometheussarkophag" bezeichneten sein, wenigstens deckt sich die Beschreibung beider bis auf ein paar ganz unwesentliche Kleinigkeiten, die wohl mehr einer nicht genügend exakten Beschreibung, wie z. B. der Rede von einem Lorbeer- resp. Feigenbaum, zugeschoben werden müssen.

Auf einem Sarkophage des Museums im Lateran, der aus San Paolo fuori le mura stammt, ist eine Szene dargestellt, die als Erschaffung der Eva gedeutet wird, auffälliger Abweichungen von der biblischen Erzählung halber jedoch auch als Schilderung dieser bestritten wurde. Jene Deutung als die richtige angenommen, liegt Adam im Schlafe auf der Erde, Eva aber steht vor drei völlig gleichen, nebeneinander angeordneten Personen. Daraus ist nun abgeleitet worden, dass es die Vision Ezechiels sei, die der Künstler dargestellt habe. Andere halten aber an der Erschaffung der Eva als Vorwurf des Bildwerkes fest. Sie gehen hiebei von der durchaus nicht abzuweisenden Anschauung aus, dass die drei vor Eva stehenden Gestalten die göttliche Dreieinigkeit repräsentieren. Damit dürfte auch das Richtige getroffen sein, denn die Symbolisierung des heiligen Geistes in der Gestalt einer Taube war in der frühesten christlichen Kirche keineswegs so allgemein, wie es später in deren Kunst üblich wurde. Stossen wir doch in weit jüngerer Zeit, wenn auch sehr selten, noch auf Bildwerke, in denen die Dreifaltigkeit durch drei männliche Personen anschaulich gemacht ist.

Originell wäre die Auffassung eines anderen Künstlers von der Erschaffung der Eva, die sich an einem Sarkophage, der aus Campli bei Teramo stammt und dem Museum in Neapel einverleibt ist, zeigt. Im Relief steht dort ein Mann mit reichem Bartwuchs, der nach

Bildhauerart eine Frauenstatue vor sich stehen hat, mit deren Fertigstellung er beschäftigt ist. Ein jüngerer Mann sieht ihm hiebei zu. Dieser ist als Christus, jener als Gottvater gedeutet worden.

In dem durch die Kunst verkörperten Legendenkreis kommt zwar dem Forscher allerlei unter, das ihm oft für lange Zeit ein schwer zu lösendes Rätsel aufgibt, doch selbst die Schilderung des zweiten Kapitels im Buch Genesis von diesem Vorgang ausgeschaltet und nur die kurze Angabe im 1. Kap. V. 27 in jenem an dessen Stelle gesetzt, in dem von dem Formen des Weibes aus der Rippe des Mannes absolut keine Rede ist, will die Sache nicht recht einleuchten. — Sollte dieser ältere Mann nicht vielleicht der mythische Dädalos sein, der seinen Sohn die Kunst des Modellierens lehrt? — Wird nicht jenem zugeschrieben, dass er der erste war, der es verstand, seinen Statuen die Glieder zu lösen, d. h. sie richtig schreitend, gestikulierend darzustellen, während die alten Künstler sie nur mit eng aneinander geschlossenen Beinen und an den Leib gepressten Armen fertig brachten?

Einen hübschen Beweis von logischem Denken und richtigen Schlussfolgerungen bietet das Relief eines bei Velletri gefundenen Sarkophages. Es hat die Verführungsszene im Paradiese zum Vorwurf. Mit einer vom Erkenntnisbaume gebrochenen Frucht im Maule kriecht die Schlange auf Adam zu und hält sie ihm entgegen. Dicht an Adams Seite aber steht Eva und reicht ihm gleichfalls eine solche, die er auch mit seiner rechten Hand nimmt. Hiebei hat er nun den freien Arm zärtlich um Evas Nacken gelegt, die ihm liebevoll in die Augen blickt. Mit der linken Hand bedeckt Eva ihren Schoss, den Adams verhüllt ein Baumblatt. Der alten Annahme entsprechend ist hier der Baum der Erkenntnis auch deutlich als Feigenbaum gebildet.

Diese Darstellung bekundet eine der feinfühligsten Auffassungen dieses Vorganges in der ältesten christlichen Kunst. Nicht allein die Gattenliebe ist hier durch die innige Umschlingung des ersten Menschenpaares gekennzeichnet, sondern der Umstand, dass Adam die ihm von der Schlange gebotene Frucht nicht nimmt, wohl aber die von Eva gereichte, erscheint als ein hübsch empfundener Hinweis, dass er der Gefährtin mehr Vertrauen schenkt als dem verlockenden

Reptil. Ueberdies aber ist damit zum Ausdruck gebracht, dass Eva denn doch nicht allein der Vorwurf der Verführung des Gefährten trifft.

Sehr häufig finden wir die paradiesischen Stammeltern in Malereien auf Gläsern aus der ältesten christlichen Kunstperiode. Es sind dies allerdings keine Glasmalereien in dem Sinne, wie wir heute derlei kennen, sondern meist nur Umrisszeichnungen aus farbigem Glasfluss, der ungemein geschickt auf gläserne Becher, Schalen u. s. w. aufgetragen und mit dem Untergrund verbunden ist. Wie intensiv nun die klassische Kunstanschauung noch in die frühchristliche hereinspielte, wie sehr noch beide vielfach ineinander verflossen, davon sind diese Glasbilder ein ebenso gewichtiger Beweis wie die früher geschilderten Sarkophag- und Katakombenbildwerke.

Wie wir am Deckenbild der Katakombe der heiligen Domitilla Christus als Orpheus mit der Lyra, in der Tunika und mit der phrygischen Mütze auf dem Haupte sehen, so tritt uns Eva in diesen Glaszeichnungen als geschmückte Schöne entgegen. Das Haar, nach griechischer Art frisiert, von Spangen zusammengehalten, von Pfeilnadeln und Perlenschnüren durchzogen, trägt sie nicht selten auch Ringe, Armbänder u. s. w., und gleicht somit oft eher der antiken kretischen Liebesgöttin als der Urmutter der Menschheit. Das Zusammenfliessen christlicher Vorstellungen mit denen der olympischen Mythenstoffe ist überhaupt ein vielfach auftretendes Mitcharakteristikum der christlichen Kunst der ersten Jahrhunderte, und in den Miniaturen der Homilien, Breviere u. s. w., den Arbeiten der Kleinkunst lässt es sich noch weiter verfolgen.

Wenn aber einerseits das Vorkommen der hüllenlosen Stammeltern Adam und Eva in solcher Häufigkeit die so oft ausgesprochene Beschuldigung widerlegt, dass die älteste Kirche der nackten Menschenfigur überhaupt feindlich gesinnt gewesen sei, so tut der Umstand, dass die Darstellung des Sündenfalles jede andere aus der Schöpfungsgeschichte in dieser Frühzeit überwiegt, dar, dass hierin Absicht lag. An Sünde und Tod, das Erbe all ihrer Nachkommen, sollten sie gemahnen, und darum wurden sie zunächst auch im Totenkult von der Kunst herangezogen. Dies erklärt es auch, warum wir dem Schöpfungsakt beider so überaus selten in den Resten der Kunst jener Zeit begegnen.

Dass die christliche Kirche dieser Kunstperiode der nackten Darstellung anderer Persönlichkeiten der Bibel und Legende abwehrend gegenüberstand und auch für Adam und Eva die Bedeckung des Schosses sozusagen forderte, kann den Kenner der Sittengeschichte des Rom der Cäsarenzeit wahrlich nicht befremden. War doch bei den meist in die wildesten Orgien ausartenden üppigen Gastmählern die schamloseste, von den widerlichsten Herausforderungsgebärden begleitete Entblössung üblich, und die Hetären Roms, Alexandriens u. s. w. zögerten nicht, auf offener Strasse am hellen Tage, im Gewühle des Marktes, ohne andere zwingende Notwendigkeit als die, einen Galan anzulocken, ihre Reize in der Attitüde einer Venus Kallipygos und Phryne den Blicken aller preiszugeben, von jenen gar nicht zu reden, die auf dem Sklavenmarkte von Händler und Käufer diese Schmach über sich ergehen lassen mussten.

Die christliche Kirche tat in jener Zeit vollkommen recht daran, die Bedeckung des Schosses mit der Hand oder dem Blätterschurz an den Adam- und Evabildern zu fordern, denn jener edle Sinn, das hohe, ethisch reine Empfinden, das dem Griechenvolke eigen gewesen war und ihm mit Unbefangenheit den Genuss der hehren Schönheit seiner Göttergestalten in ihrer Hüllenlosigkeit gestattete, war dem Römervolke längst verloren gegangen. Der raffinierte Sinnenkitzel hatte sich seit langem in seiner Kunstübung geltend gemacht. Nicht die Herme des Priapos, an allen Kreuzwegen zu finden, war der schlagendste Beweis hiefür, sondern jenes, das tiefste sittliche Verderbnis kündende, die Reize des männlichen und weiblichen Körpers vereinende physische Zerrbild des Hermaphroditos.

Ganz aus dem Geiste der christlichen Empfindung, die nichts mit der Laszivität der anderen zu tun haben wollte, ist somit der künstlerische Brauch der Schossbedeckung hervorgegangen, und für die Gestalt der Eva war doch gerade die beste Periode der griechischen Kunst mit ihren keuschen Aphroditestatuen vorbildlich. Dass die Stellung des zweiten Armes geändert wurde, lag, um einer Verwechslung vorzubeugen, nahe. Die Verwendung der Blätterschürze oder des einzelnen Blattes als Schossbedeckung ist zwar vor dem vollzogenen Genuss der verbotenen Frucht eine nach den Worten

der Bibel nicht zu rechtfertigende künstlerische Lizenz, die man aus den vorangeführten Gründen gelten lassen mag, denn sie entsprang damals nicht der verwerflichen heuchlerisch nichtswürdigen Prüderie einer späteren Zeit, die sich als die aufgeklärtere, freigeistigere aufspielte.

Nach dem Sündenfalle ist der Blattschurz oder auch das Einzelblatt als Verhüllung der Genitalien ganz an seinem richtigen Platze bei den Bildern von Adam und Eva, und zwar nicht nur nach den Worten der Schrift, sondern in Anbetracht rein physischer Empfindungen jener.

In der legendären Erörterung der Gattung des Erkenntnisbaumes haben wir kennen gelernt, dass die Talmudsage den Früchten des Baumes erotische Wirkungen zuschreibt. Was lag näher, als dass die beiden zur Bekämpfung dieser sich wahrscheinlichst sogar bis zur Schmerzhaftigkeit steigernden erotischen Empfindungen zum tau- oder regenfeuchten Pflanzenblatt als linderndem, kühlendem Mittel griffen? — Sich hinterher auch noch in das schattenspendende Gebüsch verkrochen? — Es heisst auch ausdrücklich in der Bibel (Buch Moses I Kap. 3 V. 8), dass Gott erst in den Garten Eden kam, „da der Tag kühle geworden war". Mittlerweile war aber auch den beiden, eben durch das Voraufgegangene, das Verständnis für ihre Blösse auch an einer verfänglichen Körperpartie aufgedämmert. Ueberdies galt in der Symbolik der ältesten Kirche die Schlange weniger als Sinnbild der List, sondern sie war die Hieroglyphe der Wollust, und dies erklärt sich wieder daraus, dass nach der Talmudlegende Eva schon vor ihrer Gemeinschaft mit Adam die Buhle des männlichen Teufels Sammael gewesen sein soll, der sich dann aus Rache zum Verderben der Ungetreuen und ihres menschlichen Gefährten in die heuchlerisch listig schmeichelnde Schlange verwandelte. — Nahm doch die im zweiten Jahrhundert entstandene Sekte der Ophiten sogar an, dass die Paradiesesschlange ein Agathodämon, somit ein guter Genius, gewesen sei, der vom obersten Gott abgesandt wurde, um Adam die ihm vom niedrigeren Erden- und Judengott vorenthaltene Erkenntnis von Gut und Böse zu verschaffen. Dass aber bei den alten Juden die Schlange ursprünglich gleichfalls nicht das Symbol der List und Verschlagenheit war, beweist die

Aufrichtung ihres ehernen Bildes in der Wüste. Hier war sie nach ägyptischem Vorbild das Symbol des Weltgeistes und Weltschöpfers, ähnlich wie bei den Indern und den indogermanisch nordischen Völkern die Midgarthsschlange und bei den Griechen als Attribut des Aeskulap das Sinnbild der tiefsten Naturerkenntnis, wie sie an dem Diadem der Isis, am Helm der Pallas-Athene und um den Dreifuss des Apollo geschlungen das der Weisheit ist, die das Gegenwärtige und Künftige kennt. Die schlimme Bedeutung als Erregerin der Wollust mochte ihr in christlicher Zeit erst der Umstand eingetragen haben, dass alte, im Geruch der Zauberkunst stehende Weiber sie bei der Bereitung von Liebestränken benutzten, und den Ruf der doppelzüngigen Falschheit schafften ihr wohl die zweideutigen Orakelsprüche der Konkurrentinnen der Pythia im Apollotempel zu Delphi.

Man sieht doch auch an manch anderem, wie viele Begriffe die Zeit umgekehrt hat, wie die Bedeutung ein und des nämlichen Symbols verschoben wurde, je nachdem der Einfluss auf die ewig wankelmütige Volksseele nach dieser oder jener Richtung hin sich verstärkte oder abschwächte. Selbst die heutige notorische Furcht, der Abscheu unserer Frauenwelt vor dem schillernden, schleichenden Reptil ist nichts anderes als eine durch Jahrhunderte vererbte, vertiefte Suggestion, die jene Tierart, die von der indischen Brahmalehre zum Sinnbild der Morgenröte gestempelt wurde, deren gefürchtetste Gattung, die berüchtigte Cobra capella, das Buschmannweib furchtlos beim Schwanze ergreift und lebend ins Lager schleift, zum Gegenstand des Schreckens machte. Wer einmal orientalische Tänzerinnen in Kairo u. s. w. sah, die ihre Evolutionen in mehr als halbnacktem Zustande mit den „Würmern der Kleopatra“ in unnachahmlicher Grazie machen, der wird schwerlich mehr an die Furcht des Naturweibes vor diesen Tieren glauben, denen keineswegs, wie in unseren Menagerien, die Giftzähne ausgebrochen sind. Jede richtige Schlangenbändigerin im Orient überzeugt ihre Zuschauer erst von dem Vorhandensein dieser gefährlichen und doch für das Opfer, wie für dessen Verzehrer wichtigen Organe, denn jenes wird dadurch in wenigen Sekunden gelähmt und diesem erleichtert dieser Zustand das Verschlingen. Freilich darf man, um

derlei Produktionen zu sehen, nicht in einem der modernen eleganten Hotels des heutigen Aegypten sitzen bleiben, wo die Kokotten der ganzen zivilisierten Welt sich ein Rendezvous geben und bei derlei Vorführungen anstandshalber in Ohnmacht fallen würden, während sie doch jeden der von ihnen ergatterten Gimpel ohne die geringsten Gewissensbisse, aber mit dem denkbar grössten Raffinement physisch, moralisch und materiell zu ruinieren verstehen, unbekümmert darum, ob ihr Opfer vielleicht noch so und so viele andere mit ins Verderben zieht.

III.

Die byzantinische Stilperiode.

Die altchristliche Kunst könnte man füglich die Kunst der Demut, der Bescheidenheit nennen. Sogar in der Wahl der Sujets bekundet sie, dass ihr diese Eigenschaften anhaften, verherrlicht sie doch zumeist Gestalten, denen durch die Evangelien, die Bibel die Signatur der Unterwerfung unter einen höheren Willen, der Opferfreudigkeit und Dienstfertigkeit, gegeben war. Durch Tat, Wort und Bild wirkte sie in diesem Sinne, die christliche Kirche der vorkonstantinischen Zeit. Da erklärte der mächtige Kaiser, der Herr des Morgen- und Abendlandes, die bisher Verfolgte oder nur widerwillig Geduldete, zumindest stets misstrauisch Beobachtete zur Staatsreligion seines gewaltigen Reiches. Mit starkem Arm schützte, mit freigebiger Hand beschenkte er sie. Die monumentale Kunst stellte Konstantin der Grosse in ihren Dienst, und zu den Wundern der Alten Welt gesellte er für sie in der zweiten Hauptstadt seines Reiches, dem stolzen Byzanz, ein neues, die herrliche Sophienkirche. Damit wurde nicht nur die christliche Kirche, sondern auch die christliche Kunst die Herrscherin im Gebiete der Zivilisation.

Als Konstantin im Jahre 337 die Augen schloss, hinterliess er schwächliche Nachfolger. Schon 395 zerfiel sein Erbe in das west- und oströmische Reich. Dann brausten die Stürme der Völkerwanderung durch Europa. Das morsche Gefüge des Römerreiches im Süden krachte in all seinen Stützen und 476 ward es die Beute des Germanenführers Odoaker, doch nicht für lange. Der Ostgotenkönig Theoderich der Grosse entriss ihm 493 Krone und Leben. Sturm auf Sturm raste durch Jahrhunderte über das einst

weltgebietende Cäsarenreich hin; es waren die Frühlingsstürme des Christentums. Aus dem blutgedüngten Boden von Golgatha war sein junger Stamm entsprossen, sein Stifter hatte die humanen Ideen seiner Lehre am schändenden Stamm des Kreuzes mit dem Leben bezahlt, der gewaltige Paulus aber versetzte die triebkräftige Pflanze in den Boden des Weltreiches, mitten in den Sumpf des Lasters und der Frivolität hinein. Rom wurde das Treibhaus des Christentums. Der kluge Gärtner hatte erkannt, dass es auf dem steril gewordenen Boden des alten Judäerreiches niemals werde feste Wurzeln fassen können, nur die vom dampfenden Blute der Märtyrer aller Art erhitzte Luft Roms vermochte ihm die Lebenssäfte zuzuführen, durch die es zum mächtigen, die Welt beschattenden Baume erwuchs. Im harten Kampfe um seine Existenz musste es erstarken, um das Kreuz als sein Siegeszeichen auf die Trümmer einer untergegangenen Welt erheben zu können.

Mit den Eroberungszügen der nordischen Völker auf italischem Boden zog auch ein neuer Geist in das Christentum ein. Der dahinbrausende Sturm kündete ihm seine Kraft, es erprobte diese und fand damit den Weg zur Erfüllung seiner tausendjährigen Weltmission. Durch den Tod seines ersten Schützers auf sich selbst gestellt, prüfte es die Schwingen, die es seither über Länder und Meere trugen.

Die einst so heitere, doch in der durch die mit den Eroberungszügen aus dem Orient eingeschleppten Laster verdorbenen Luft des Cäsarismus liederlich gewordene Götterwelt des Olymps war in den Staub gestürzt. Der unbekannte Gott, dem einst im Pantheon eine Stätte geweiht worden war, begann seinen Triumphzug anzutreten.

Mancher Fürst jener Völker, die erobernd, zerstörend nach dem Süden vorgedrungen waren, beugte seinen Nacken willig unter das ihm leicht gemachte Joch des Christentums. Die Grossen seines Hofstaates folgten dem Beispiel des Führers, aber die barbarischen Völker, an deren Spitze sie standen, blieben misstrauisch abseits. In den finsteren nordischen Wäldern ihrer Heimat jenseits der Alpen hatten sie nur Götter kennen gelernt, die Jagd und Krieg liebten, die selbst untereinander in stetem Kampf begriffen waren, Donnerkeile und losgerissene Felsen gegeneinander schleuderten und nur

den in ihr Reich aufnahmen, wo die Siegesfeier mit Trinkgelagen begangen wurde, der im wilden Getümmel des Gefechtes gefallen war und möglichst viele Feinde erschlagen hatte.

Diesen kraftstrotzenden Naturmenschen konnte, durfte man nicht bloss mit dem milden, duldenden Welterlöser als Gott und Boten einer Religion der Nächstenliebe, Versöhnung und Verzeihung kommen. Sie würden über ihn ebenso gelacht, gespottet haben wie über die, deren Marmorbilder sie unter jauchzendem Hohngeschrei zertrümmerten. Wollte die junge christliche Kirche ihre Lehren, ihre humanen Gesetze nicht von der Flut der Völkerwanderung hinweggeschwemmt sehen, so musste sie imponieren. Den Weltenrichter, den zürnenden, strafenden Jehovah musste sie heraufbeschwören; riesengross, als Herrn der Erde, unumschränkten Gebieter musste sie ihn hinstellen vor das leibliche Auge und auch seine Boten und Jünger, die der Strom der Zeit bereits verschlungen, mussten ebenso in überirdischer Machtfülle als dessen Vasallen in die Erscheinung treten. Das einfachste Gebot der Selbsterhaltung zwang dazu.

Die Kirche fand hiezu in der Kunst eine gelehrige Helferin. Nie wieder hat sich die christliche Kunst zu jener titanenhaften ehrfurchtgebietenden monumentalen Grösse emporgeschwungen, die den Resten ihrer damaligen Schöpfungen eigen ist. Der lyraspielende Christus verschwand, der die Menschheit richtende Salvator mundi mit dem Alpha und Omega auf den Blättern des Lebensbuches erstand an seiner Stelle; der Wächterengel an der Paradiesespforte wandelte sich in den Führer der himmlischen Heerscharen zum Kampfe gegen die finsteren Geister der Leidenschaften und zum Seelenwäger. Die Engel und die Heiligen, die man bereits hatte, mussten sich gleich denen, die noch dazu kamen, entschliessen, ihre Himmelswürdigkeit durch einen siegreichen Kampf mit Drachen, Dämonen und wilden Tieren zu erweisen. Selbst das Weib musste als Mutter Christi über das Irdische hinausgerückt werden, in machtvoller Hoheit und Himmelsglorie thronend, sollte sie die Fürsprecherin der Kinder Evas sein.

Unter diesen Umständen, durch die die christliche Kunst auf das heroische Gebiet hinübergedrängt wurde, konnte sie den idylli-

scheren Gestalten von Adam und Eva nicht allzuviele Beachtung zuwenden. Sie treten auch in der monumentalen Kunst gegen andere stark in den Hintergrund. Nur in der Kleinkunst der Elfenbeinschnitzerei, der Miniaturmalerei u. dergl. erobern sie sich ein weiteres Feld. Doch selten treffen wir sie hier allein, sondern meist nur in Gegenüberstellung zu Szenen aus dem Neuen Testament, die mit ihnen in Beziehung gebracht sind. Sehr gerne werden sie der Darstellung des „Jüngsten Gerichtes" beigefügt. In diesem häufig vorkommenden Motiv spielen sie meist wahrhaftig die Rolle von leibhaften armen Sündern. Die Blätterschürze um die Lenden, stehen sie abseits und scheinen ängstlich auf den Ruf zu harren, der auch ihnen den Weg freigibt ins himmlische Jerusalem.

Die byzantinische Stilperiode hatte ihren Schwerpunkt nicht mehr wie ihre Vorgängerin in der Plastik, sondern in der Malerei. Ihre Architektur schuf grosse, breite, zusammenhängende Wandflächen, gewaltige Kuppelgewölbe im Inneren der Kirchenbauten, die den farbigen Schmuck begehrten. Alles Kleinere, Weiche wäre hier, wo die Lichtzufuhr von aussen durch die wenigen schmalen Fenster nur eine geringe war, schlecht am Platze gewesen. Das Dämmerige dieser Hallen begehrte Farben von mächtiger Leuchtkraft, Gestalten von scharfen Umrissen und gigantischer Grösse, die in übernatürlichem Glanze aus dem Dunkel hervortraten, und, wenn kirchliche Feste den hundertfältigen Schimmer von brennenden Kerzen brachten, gleichsam das geheimnisvolle Lebendigwerden dieser Riesengestalten in den vibrierenden Reflexen des Lichtschimmers. Eine andere Welt musste es sein, als die aussen alltäglich sichtbare, die den rauen Barbaren des Nordens, der nun den Herrn im sonnig lachenden Süden spielte, niederzwang auf die Kniee. Die grandiose Majestät des Christengottes musste ihm fühlbar gemacht werden. Keine Kunstgattung eignete sich hiezu besser als die Mosaikmalerei. Die musivische Kunst, schon in der Antike geübt, hatte durch die Erfindung des farbigen Glasflusses eine Bereicherung erfahren, die in ihrer Farbenwirkung alles bisher Bekannte weit hinter sich zurückliess und darum griff die Kirche nach ihr.

Die Volksseele hatte sich in den jahrzehntelangen verwüstenden Stürmen, die nur Ruinen aus dem Gewesenen, Alten schufen, dem

Geheimnisvollen, schauerlich Grauenhaften, Gigantischen zugewendet. An den Stätten, wo der Allmächtige thronen sollte, wollte sie das Gruseln lernen. Der Tapferste, der ein Herz aus Granit in der Brust trug, das im wildesten Kampfgetümmel nicht das Beben gelernt hatte, sollte hier vor jenem unfassbaren, grandiosen Etwas stehen, das man die Majestät Gottes nannte. Furcht sollte er empfinden, klein sich dünken vor den ernsten Riesengestalten, die da auf ihn herniedersahen, deren Blick dem Schuldbewussten im flimmernden Lichte der Kerzen drohend in die Tiefe der Seele zu dringen schien.

Wer von Norden kommend zum ersten Male die Markuskirche in Venedig betritt, wo ihn schon in der Vorhalle die Gestalten von Adam und Eva begrüssen, verspürt auch gleichzeitig den gewaltigen Eindruck dieser musivischen Malerei, er wird ihm unvergesslich sein, doch noch eine wesentliche Steigerung erfahren in den Domen Unteritaliens. Trotz allen christlichen Impulses, der aus diesen grossartigen Flächendekorationen zu dem Beschauer spricht, wird sich doch kaum einer der Empfindung erwehren können, dass diese unnahbar majestätischen Gestalten den Frevler zermalmen müssten, der ihnen ehrfurchtslos oder sündenbedrückt ohne fürbittenden Anwalt nahen wollte. Die kirchliche Richtung jener Zeit steuerte eben mit aller Macht auf die Verherrlichung ihrer dogmatischen Anschauungen und deren vornehmste Träger hin, sie musste es um ihrer selbst willen, und sie tat es selbst auf die Gefahr hin, in späterer Zeit den Vorwurf der Entfaltung barbarischer Pracht zu ernten. War doch schon durch die im vierten und fünften Jahrhundert auftauchenden Sekten der Arianer, Nestorianer, Pelagianer u. s. w. der Boden unterwühlt worden, auf dem das Einheitsgebäude der Kirche sich erhoben hatte. Da war keine Zeit zu sentimentalen Anwandlungen, die Kulturentwicklung des ganzen Abendlandes stand auf dem Spiele, wenn der römische Grundpfeiler ins Wanken geriet.

Mitten in ihren vorhandenen, doch nicht zugestandenen Nöten erstand der weströmischen Kirche ein neuer Retter, Karl der Grosse. Der Geist der alten Welteroberer war in diesem Frankenfürsten lebendig, das Quos ego des mosaischen Jehovah.

Mit der Begründung der weltlichen Macht der christlichen

Kirche, deren Fundamentierung durch die Schenkung des Kirchenstaates, sicherte er für Jahrhunderte hinaus ihren Einfluss auf die Völker; gleichzeitig aber förderte er damit, freilich gegen seinen Willen, den Keim, der im grossen Schisma (1054) den einen Teil der Bekenner des Katholizismus von dem Mutterstamme absprengte. Die politischen Gegensätze zwischen Ost und West schufen das Patriarchat von Konstantinopel und das römische Papsttum.

In der christlichen Kunst hatte sich die Scheidung der Meinungen schon viel früher fühlbar gemacht. Mehr und mehr kam im westchristlichen Kunststil die Hinneigung zur historischen und legendären Erzählung zum Durchbruch. Nicht bloss mehr die einzelnen Personen, auch deren Handeln sollte verkörpert und das Ideale der Persönlichkeiten versinnlicht werden. Himmel und Hölle wollte man der Erde näher rücken, Lohn und Strafe sollten ihren sinnenfälligen Ausdruck finden.

Andere Wege schlug die kirchliche Kunst des Ostens ein. Ihr galt nur die Person. Das wirkliche Aussehen dieser, die leibhaftige Wiedergabe der Gestalt, war die Hauptsache. Man stritt sich in den Klöstern, den Bischofs- und Patriarchatssprengeln, auf den Synoden und Konzilien mit unglaublicher Hartnäckigkeit um die richtige Haarfarbe von Christus, der Madonna, die Barttracht der Apostel u. dergl. Die nebensächlichsten Dinge, wie die Farbe der Gewandung, die Form der Fussbekleidung, Kopfbedeckung u. s. w. wurden Gegenstand des erbittertsten Streites. Die Porträttreue sollte die Hauptrolle spielen, so wollte man die Persönlichkeiten der Bibel, der Evangelien, der Apostel- und Kirchengeschichte ins Riesengrosse übertragen haben. Vorgänge wie z. B. bei der Geburt Christi erschienen der ostchristlichen Kunst höchst nebensächlich. Der Hauptmoment konnte nicht anders gewesen sein als beim nächstbesten sonstigen Sterblichen, und das übrige, die poetische Szenerie, war ihr gleichgültig und ist es ihr geblieben bis auf den heutigen Tag. Für jene Gestalten aber, deren Aussehen selbst legendär traditionell nicht mehr festzulegen war, wie etwa Abraham, Noah u. s. f. legte sich die ostchristliche Kunst Typen zurecht, die, von ihren Mönchen ausspintisiert und angefertigt, noch jetzt Geltung für sie besitzen.

Dadurch erstarrte die byzantinisch-kirchliche Kunst in einem schematischen Wesen, das uns heute noch in den russisch-griechischen Kirchen befremdend berührt. Der Goldgrund, die Farben, die technische Künstelei, mit denen die sanktionierten Vorbilder in der kleinen Ortskirche wie in der pomphaften Kathedrale nachgeahmt werden, wirken erkältend, ernüchternd, auf den an der Kunst des Westens geschulten Beschauer. Es geht ein Zug altassyrischen Zuschnitts durch die byzantinische Kunst.

Wie im Westen die Vandalen und dann die Hunnen, so haben im Osten die Bilderstürmer (717—741) und nach ihnen die Sarazenen und Türken ziemlich gründlich mit den Produkten byzantinischer Kunst aufgeräumt. Als ältestes Denkmal jener Zeit ist uns in Westeuropa der berühmte Stuhl des Maximianus in Ravenna erhalten geblieben. Er trägt die Jahreszahl 549 und ist für uns hier doppelt interessant, denn unter den Reliefs seiner Rücklehne findet sich in deren oberem Teil auch die Darstellung der Erschaffung Evas der Geburt Christi gegenübergestellt. Von Adam, der am Boden liegt, ist nicht viel mehr als der Oberkörper sichtbar, vor ihm steht die total nackte Eva als etwas steifes und gleich ihm winzig kleines Figürchen. Vor Eva links sitzt riesengross, in faltige Gewänder gehüllt, Gottvater, der Neuerschaffenen die Hände entgegenhaltend. Ober seinem Haupte gewahren wir das Symbol des heiligen Geistes, die herabfliegende Taube; neben ihm ist ein in den Wolken schwebender grosser Engel sichtbar, der ein ausgebreitetes Tuch in den Händen hält, vielleicht um Eva damit zu verhüllen, unter ihm steht ein kleinerer, auch in faltige Gewänder gekleideter Engel, der mit sichtlicher Andacht Zeuge des Schöpfungsvorganges ist.

Der Künstler hat die Formen des menschlichen Körpers noch ziemlich in seiner Gewalt, doch abgesehen von der recht byzantinischen Manier, auf Szenenbildern die Gestalt Gottes, der Engel oder Heiligen immer möglichst gross, menschliche dagegen klein zu bilden, um auf diese Art sofort den Unterschied zwischen Himmlischen und Irdischen darzulegen, zeigen sie nicht mehr die leichte ungezwungene Bewegung, wie noch überwiegend in der voraufgegangenen Periode.

Die byzantinische Kunst fasste Adam, namentlich wo sie ihn als Einzelfigur darstellte, stets als in besonderem Gnadenzustand befindlich auf, d. h. sie gibt ihm die Kopfaureole. So gibt ihn ein Freskobild in der kleinen Kirche des Klosters Kaisariani auf dem Berge Himettos, wo sogar die Umschrift „heilig" den Nimbusreifen umläuft. Auch auf einem Mosaikbilde in Ravenna, das aus dem neunten Jahrhundert stammt, trägt er diese Aureole um das Haupt, doch die Inschrift fehlt.

In der abendländisch-christlichen Kunst verlor sich jedoch diese Gepflogenheit, den Stammvater der Menschheit mit diesem Heiligenattribut auszustatten, sehr bald, blieb aber in der morgenländischen orthodoxen bestehen. Und als sich dann später der früher geschilderte Nabelstreit entwickelte, kam damit noch ein weiteres Moment hinzu, das die beiden Kunstrichtungen schied und selbst in der ostchristlichen ein Scheidemerkmal wurde, indem die orthodoxe Anschauung Adam und seiner Gefährtin den Besitz des Nabels absprach.

Die ostchristliche Kunst gefiel sich überhaupt immer mehr darin, den Haarspaltereien ihrer Mönche gerecht zu werden. Diese hatten herausspintisiert, dass sich auch die Fortpflanzung des Menschengeschlechtes ohne den Sündenfall auf ganz andere Art als die uns bekannte natürliche vollzogen hätte. Aus diesem Grunde bildeten unterschiedliche dieser Mönchskünstler Adam und Eva einfach — geschlechtslos. Sie deuteten daher die Weiblichkeit der Eva lediglich durch die grössere Länge und Ueppigkeit des Haupthaares an, negierten aber die Rundung der Frauenbrust u. s. w. fast völlig. Der Ausfluss von besonders stark entwickeltem Schicklichkeitsgefühl war dies nicht, denn bei anderen Persönlichkeiten, bei deren Darstellung sich die Nacktheit nicht umgehen liess, folgten sie der Natur mit einem wahrhaft peinlichen Raffinement, selbst in der Wiedergabe der heikelsten Körperpartien. Dass jene Auffassung dem Wort der Bibel widersprach, focht sie nicht weiter an; sie korrigierten einfach das Buch Genesis, wo es im Kap. 3 V. 7 ausdrücklich heisst: „Da wurden ihrer beiden (Adam und Eva) Augen aufgetan und wurden gewahr, dass sie nackend waren." Damit ist doch klar ausgedrückt, dass die Nacktheit beider schon vorher vor-

Nackten war, auf nahmen sie in der Unschuld ihres Denkens hievon so wenig Notiz, wie heute noch unsere Kinder, ehe ihnen von dritter Seite der landläufige Schambegriff beigebracht wird.

Eine grosse, in unserer kunstgeschichtlichen Forschung kaum noch genügend gewürdigte Rolle spielten in der frühchristlichen Kunst die Miniaturmalereien in den Missalen, Brevieren, Psalterien u. s. w. Gar mancher Anstoss zu einem späteren, grossen, der Oeffentlichkeit zugänglichen Kunstwerk ist auf diese kleinen, äusserlich bescheidenen zurückzuführen und manche dort zuerst gegebene Auffassung eines legendären oder historischen Vorgangs ist in den in ihnen gegebenen Grundzügen für die Folge typisch geworden. Eine ganz besondere, naive Liebenswürdigkeit entfalten eine ganze Reihe dieser klösterlichen Künstler in der Schilderung des späteren Familienlebens der Stammeltern.

So befindet sich eines dieser kleinen Wunderwerke, dessen Entstehung in das Ende des fünften oder den Beginn des sechsten Jahrhunderts fallen dürfte, in der kaiserlichen Bibliothek in Wien. Es enthält vier Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, von denen drei in ein Bild zusammengezogen sind. Der Künstler hat sie in die mit Purpur gemalten, reich mit Gold und Silber ornamentierten Initialbuchstaben seines Manuskriptes hineinkomponiert.

Das erste Bild bringt den Sündenfall, und zwar in drei direkt anschliessenden Szenen. In der ersten stehen Adam und Eva, zwischen ihnen der Baum der Erkenntnis, an dem die Schlange nicht mehr zu sehen ist. Eva führt mit der einen Hand den Apfel zum Munde, mit der anderen reicht sie Adam einen zweiten. In der nächsten Szene haben beide ihre Nacktheit bereits erkannt. Gebückt, mit dem Ausdruck der Furcht, sich den Schoss mit Blättern bedeckend, schleichen sie einem Versteck zu. Die letzte Szene zeigt sie derart im Strauchwerk verborgen, dass nur noch ihre Köpfe hervorgucken. Adam schaut spähend nach oben, wo aus Wolken ragend die Hand Gottes sichtbar wird. Das Paradies ist naiv durch eine Anzahl Bäume mit dicken Stämmen, an deren Zweigen spärliche Blüten sowie reife Aepfel und Birnen verteilt sind, angedeutet.

Originell ist im anderen Bilde die Vertreibung dargestellt. In der Mitte steht eine schief gezeichnete Türe. Links von ihr

liegt das Paradies mit seinen Bäumen, um deren einen sich die Schlange ringelt. Adam und Eva, mit Kitteln bekleidet, gehen mit trübseliger Miene auf die Pforte zu. An dieser steht ein Engel und zugleich noch ein feuriges Rad als Wächter. Vor der Türe rechts aber sehen wir Adam und Eva in öder Gegend noch einmal. Traurig und nachdenklich stützt jedes von ihnen den Kopf mit der Hand. Hinter ihnen, jedoch grösser als sie, steht eine offenbar weibliche Gestalt in rotem und blauem Gewande mit tröstender Gebärde. Ueber dieser Gruppe erscheint segnend die Hand Gottes in den Wolken, den versöhnlichen Spruch der Bibel (Buch Moses I Kap. 1 V. 28): „Seid fruchtbar und mehret euch!" versinnlichend.

Hier haben wir in der Frauengestalt wohl ganz entschieden die Verkörperung der urchristlichen Anschauung, der wir noch öfter begegnen, vor uns, dass Maria, die Mutter Jesu, schon von Uranfang mit in der Gottheit anwesend war, um sich später, gleich Christus, in Menschengestalt an dem Erlösungswerke zu beteiligen.

In reizvoller Art ist die Erschaffung Adams auf einer Miniatur der Biblia sacra aus dem achten Jahrhundert in der Pariser Bibliothek dargestellt. Zunächst beteiligen sich hier alle drei göttlichen Personen an dem Schöpfungsakte. Adam ist nämlich gerade im Begriffe, sich vom Boden zu erheben; doch einem Kinde gleich versteht er noch nicht, seine Glieder richtig zu gebrauchen. Da kommen Gott Vater und Sohn dem Ungeschickten zu Hilfe, indem ihm jeder von ihnen die Hand entgegenstreckt, während der Heilige Geist als Taube über Adam schwebt.

Im neunten Jahrhundert machte die Kunst des Abendlandes noch weitere, energische Versuche, sich von den Einflüssen des erstarrenden ostchristlichen byzantinischen Stiles freizuarbeiten. Ganz gelang dies freilich noch nicht, aber der Anlauf hiezu tritt recht deutlich in die Erscheinung.

Da ist z. B. der berühmte Ashburne Pentateuch. Zwar sind in seinen Miniaturen die Schöpfungsszenen u. a. bunt durcheinander gewürfelt, die des Sündenfalles fehlt sogar ganz, aber dafür sind Genreszenen aus dem späteren Familienleben der Stammeltern beigegeben, die zu den reizvollsten ihrer Art gehören und zweifel-

los für spätere Kunstperioden mit vorbildlich waren. So sind in einem dieser Bilder Adam und Eva, gekleidet in kurze Fellröcke, in zärtlichster Umarmung unter einem Laubdache sitzend, dargestellt. Auf einem anderen pflügt Adam den Acker, während Eva, mit dem kleinen Kain an der Brust, seitwärts unter einer Art Baldachin sitzt. Sie trägt einen violetten Rock mit roten Unterärmeln, hat das Haar aufgebunden und dieses mit einem einer Perlenschnur ähnlichen Schmuck durchzogen. Adam trägt ein kurzes Fellkleid und auch der kleine Kain ist mit einem solchen angetan.

Auch die sonstigen sogenannten „karolingischen Miniaturen" bringen vielfach solche reizende Genrebildchen aus dem nachparadiesischen Leben der Stammeltern.

Auffallend aber ist, dass die Mehrheit der Miniaturenbilder jener Zeit und noch bis herein in die romanische und spätere Perioden den Wortlaut des Bibeltextes hinsichtlich der Erschaffung der Eva (Buch Moses I Kap. 2 V. 21) vielfach gänzlich beiseite setzt. Selbst die damals schon sehr realistischen Franzosen gehen ihm häufig aus dem Wege. Sie sind zwar naturalistisch genug, selbst die Behaarung unter der Achsel, auf der Brust, an Armen und Schenkeln und nicht zuletzt am Mons veneris mit peinlichster Genauigkeit nach byzantinischem Vorbild wiederzugeben, aber sie stellen die Eva meist fix und fertig vor Adam hin. Mit über der Brust gekreuzten Armen oder die Hände zum Gebet gefaltet, steht sie vorwiegend vor oder hinter Adam, dem Schöpfer gegenüber, manchmal schreitet sie auch auf diesen zu. Diese Stellung gemahnt durchweg an die der „Magd des Herrn" (Maria), als deren Vorläuferin Eva hier aufgefasst ist. Seltener ist zu jener Zeit die Darstellung, dass Eva aus der Hüfte Adams emporsteigt. Sie ist dann zumindest bis zum Knie sichtbar und wird häufig von Gottvater bei ihrem Vorhaben unterstützt, indem er ihr eine seiner Hände reicht, oder aber sie mit beiden eigenen erfasst hält und aus Adams Leib hervorzieht. Vielfach ist in den Schöpfungszyklen der westchristlichen Kunst auch die Szene eingefügt, dass Eva von Gott dem Adam zugeführt wird. Dies ist zweifellos ein Hinweis auf die Heiligkeit und Gottgefälligkeit der ehelichen Verbindung von Mann und Weib, dessen Versinnlichung wir in der ostchristlichen Kunst ver-

missen. Häufig trägt Adam in diesen Miniaturmalereien auch den Kopfnimbus, der jedoch bei der Eva stets fehlt.

Das wenige, das sonst noch an Darstellungen dieser Art in Elfenbeinschnitzerei an Bucheinbänden, kleinen Hausaltärchen, auch in Email u. dergl. sich vorfindet, knüpft an die Verbildlichung der Vorgänge in den Miniaturen an. Die Kunsttradition wurde eben von den Mönchen von Kloster zu Kloster getragen, sie war ihr Privilegium, soweit es sich um kirchliche Dinge handelte, und selbst wenn ein kunstfertiger Laie sich mit derlei befasste, was selten genug geschah, so waren jene seine Berater.

IV.

Die romanische Stilperiode.

Die rein byzantinische, vornehmlich auf Pracht der Ausstattung und Kostbarkeit der verwendeten Stoffe, edle Metalle, Steine, das teure Email u. s. f. basierend, lebte sich in Westeuropa viel früher aus als im Osten. Die Brüder des heiligen Benedikt, die vom Monte Cassino als Glaubensboten auszogen, und zwar zumeist nach dem Norden, Irland, Schottland, von wo sie ihre Missionszüge nach Gallien und zu den Germanen unternahmen, fanden dort neue künstlerische Motive und mengten diese mit den aus der Heimat bekannten. Daraus entwickelte sich ein neuer Stil, zwar langsam und in den Anfängen so unmerklich, dass vieles in seiner frühesten Periode Entstandene von Laien und in diesen Uebergangsformen nicht ganz sattelfesten Forschern dem byzantinischen zugezählt wird.

Aehnlich geht es auch mit der Stilmischung, die sich besonders in der Kleinkunst durch den Vorstoss der germanischen Langobarden in die Poebene in Oberitalien bemerkbar machte, und endlich mit jener, die aus Karls des Grossen Kunstbestrebungen hervorging, in die ganz unverkennbar maurisch-sarazenische Elemente mit hineinspielen.

Die Teilung des riesigen Frankenreiches, bei der Ludwig dem Deutschen (843—847) die germanischen Gebiete zufielen, brachte dann in die Kunst auch freiere nationale Regungen mit hinein, die sich im Norden besonders bei den Angelsachsen zeigten und dann auf die Normannen übergriffen.

Wuchtig, derbkräftig, sogar ungeschlacht, sehen wir diesen Stil in der Architektur auftreten. Er schuf an den Wänden im

Inneren der Kirchen, Burgen (Palasse) grosse Flächen, von wenigen kleinen, schiessschartenähnlichen Fenstern durchbrochen, die förmlich nach dekorativer Belebung durch lebhaft farbige Malereien oder gewebte und gestickte Teppiche begehrten. Bestimmte kräftige Umrisszeichnung, lebendiges farbensattes Kolorit und grosszügige Ornamentierung waren Grundbedingung hiefür, um in der spärlichen Beleuchtung den Figuren Geltung zu schaffen. Nichts lag da näher, als die Miniaturmanier ins Grosszügige, Monumentale zu übertragen, und für die Ornamentik eigneten sich die verschlungenen derben; aber phantastischen Motive des Nordens besser als die ziemlich eintönigen, fast nur linear-geometrischen der byzantinischen Stilisierung.

So kommt es, dass wir heute vor einer ganzen Reihe von Kunstprodukten aus jener Zeit stehen, in der die christliche Kunst des Westens sich vom byzantinischen Stil losschälte, selbständige Wege einschlug, aber dennoch bald mehr, bald minder sich in ihren Motiven und ihrer Umbildung dem Norden oder Süden zuneigte. Die fränkische und italische Kunst nahm sogar vielfach wieder antikisierende Formen auf, während die irisch-normannische das Bandornament des Nordens sogar ins Figurale übergreifen liess. Die Elfenbeinschnitzerei, die Treibarbeit, das Email, die Teppichwirkerei und nicht zuletzt das Mosaik-Fresko- und Miniaturinitialbild weist es uns. Der berühmte Tassilokelch des Stiftes Kremsmünster in Oberösterreich ist ein Beleg hiefür. Die sprechendsten aber sind die Miniaturen im Evangeliarium des heiligen Willibord (648—727) und im sogenannten Cuthbertbuche. Sie weisen überwiegend nordischen Einfluss auf.

Zu den besten Werken der altchristlichen Miniaturmalerei zählt auch die aus dem zehnten Jahrhundert stammende Bibel von Noailles in der Pariser Bibliothek, die vier Umrisszeichnungen zur Schöpfungsgeschichte enthält.

Allerdings zeigte jetzt die Kunst eine frappierende Unbeholfenheit in der Wiedergabe des menschlichen Körpers, und je grösser dieser sein sollte, desto ärger wurde jene. Dies hatte zwei Gründe. In der Kirche hatte wieder die asketische Richtung die Oberhand gewonnen. Die Glaubensboten waren Eiferer für die Busse der

Menschheit und Abtötung aller sinnlichen Regungen; die christliche Kunst aber lag in den Händen der Mönche. Nun war es aber diesen doch noch strenger verwehrt, unmöglicher gemacht als dem Laien, Naturstudien am hüllenlosen lebenden Modell zu machen, wurde ihnen doch selbst der tote Körper hiezu nicht überlassen. So mussten sie auch hierin auf das schematische Stilisieren der Figuren verfallen.

Der zweite Grund war, dass sie, um den kaum bekehrten nordischen Völkerstämmen zu imponieren, den neuen Christengott und die Heiligengestalten in einer möglichst von der gewöhnlichen menschlichen Bildung abweichenden, aber sie doch nicht ganz verleugnenden Darstellung bieten mussten. Wie hätte z. B. den alten Germanen ein Christusbild Ehrfurcht einflössen sollen, wie wir deren heute als Ecce homo u. dergl. bewundern? — Das war nichts für die in Büffel- und Bärenfelle gehüllten Krieger, die sich ihre Götter nur riesengross vorzustellen vermochten, da diese sich doch auf ihre Art mit dem Anstiften des tobenden Aufruhrs der Elemente belustigten. Selbst wenn die klösterlichen Künstler jener Zeit es vermocht hätten, die jugendliche menschliche Körperschönheit nachzubilden, wäre es Torheit gewesen, dies zu tun: die wilden Kerle, deren höchster Wunsch war, im Kampfgewühle erschlagen zu werden, hätten nicht den geringsten Respekt gehabt vor einem menschgewordenen Gott, der nicht auf seinem Todesgange, so wie Simson, eine gehörige Anzahl seiner Gegner mit ins Jenseits befördert hatte. Gar keine Sympathie aber würden die Nachkommen der Sieger vom Teutoburgerwalde dem Stammvater Adam gezollt haben, der sich mit einer lumpigen Baumfrucht von seinem Weibe verführen liess und dann nicht wenigstens noch vor seinem Abzuge aus Eden der Schlange den Hals umdrehte.

So finden wir denn aus sehr einleuchtenden Gründen in jener Periode die Gestalten Adam und Evas nur selten und zwar lediglich in der für die höchstgebildeten Persönlichkeiten schaffenden Kleinkunst. In dieses Genre gehört auch das früher angeführte, dem elften Jahrhundert entstammende Miniaturbild, in dem sich der Maler so drastisch über den kitzligen Punkt des entbrannten Nabelstreites hinweghalf.

Aber so wenig sich nach dem Alten Testament unterschiedliche judäische Machthaber durch Prophetenstrafreden, Weissagungen und Klagelieder für längere Zeit vom frohen Sinnengenuss abhalten und zur Verschmähung der schönen Weiblichkeit in der Mehrzahl bringen liessen, so wenig liess sich das Verlangen der Künstler nach der Darstellung der Schönheit des hüllenlosen Menschenkörpers auf die Dauer zurückdämmen.

In Italien, wo die Erinnerung an die Antike nie ganz erloschen war, flammte dieser Wunsch am energischsten wieder auf. Die Kirche, inzwischen so mächtig geworden, dass sie Kaiser und Könige ihren starken Arm fühlen liess, setzte keine grämliche Miene auf und die Freiheit, die sie der Kunst gewährte, schlug keinem der Beteiligten zum Schaden aus.

Die Cappella palatina in Palermo, ein wahres Juwel der frühromanischen Architektur und dekorativen Kunst Italiens, erstand (1140). Der Goldgrund, aus dem die Farbenpracht der Mosaiken leuchtet, Marmor und Edelmetall, alles wirkt hier zusammen, dies Kleinod christlicher Kunst unverwischbar dem Gedächtnis dessen einzuprägen, der es geschaut. Neben anderen biblischen Darstellungen finden wir hier auch einen kompletten Zyklus der Schöpfungsgeschichte. Er beginnt mit der Erschaffung Adams; dieser folgt die Rast Gottvaters und hierauf Adams Einführung in das Paradies durch ihn. Dieses selbst ist nur durch einen einzigen Baum gekennzeichnet und Adam schreitet neben Gottvater. Das nächste Bild bringt die Erschaffung der Eva. Adam liegt, den Kopf auf eine Hand gestützt, schlafend auf der Erde, seinem Leibe entsteigt die blondhaarige Eva, die im nächsten Bilde von Gott dem erwachten Adam zugeführt wird. Dieser sitzt auf der Erde und streckt der neuen Gefährtin seines Daseins sichtlich hocherfreut die Hand entgegen. Der Sündenfall und die Vertreibung reihen sich an, den Schluss in diesem Zyklus aber macht eine originelle Genreszene. In kurzen, ärmellosen Pelzröcken sitzen Adam und Eva auf dem Boden und stützen betrübt den Kopf in die Hand.

Diesem Zyklus analog ist der in der herrlichen Kirche im benachbarten Kloster Monreale (1174—1189). Es ist ihm nur eine etwas breitere Ausführung mit ein paar Abweichungen zu teil ge-

worden. So hat das Paradies es auf drei Bäume gebracht und Gottvater führt Adam an der Hand in jenes ein. Die Erschaffung Evas ist noch lebendiger als in der Cappella palatina dargestellt und vor dem eigentlichen Sündenfall noch die Szene der Zwiesprache Evas mit der Schlange in Adams Abwesenheit eingefügt.

Dieser Schöpfungszyklus wurde sehr rasch vorbildlich. Wir finden ihn schon als Relief auf der Platte eines Altarvorsatzes in Salerno, doch so angeordnet, dass eine Szene in die andere übergreift. Leider aber besass der Verfertiger dieser Reliefs nicht auch die künstlerische Feinfühligkeit seines Vorgängers. Aus falschem Streben nach Realistik ist manches vergröbert. Am unangenehmsten berührt dies wohl in der Vertreibungsszene, wo der Engel mit brutaler Gebärde und beiden Händen die Verbannten zur Paradiesespforte hinausstösst.

Treffen wir hier im Süden in den Bildern der Cappella palatina und der Kirche zu Monreale schon das ehrliche Streben, der Schönheit des unverhüllten Menschenkörpers möglichst gerecht zu werden, so regte sich auch im Norden bereits die Lust, die Vorgänge, die in der Bibel beschrieben sind, bildlich vorzuführen, und zwar geschieht dies dort schon früher, aber auch ein gut Stück unbeholfener.

Der kunstsinnige und auch kunstfertige Bischof Bernward von Hildesheim war hier der Bahnbrecher. Um das Jahr 1050 entstanden durch ihn die ehernen Torflügel am Dom seiner Bischofstadt. In je acht sich gegenüberstehenden Reliefs bringen sie Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente, die Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte. Die Szenen jener laufen von oben nach unten, die anderen umgekehrt, so dass der Totschlag Abels durch Kain mit der Verkündigung an Maria und die Kreuzigung Christi mit der Erschaffung der ersten Sünderin Eva zusammentreffen. Diese Anordnung ist keine zufällige, sondern eine wohldurchdachte. Die Durchführung weist so ziemlich gleichmässig nordisch-normannische und südlich-romanische Einflüsse auf. Jene bekunden sich in einer gewissen Stilisierung auch der Figuren, diese in der ungleich freieren als bisher im Norden an grösseren plastischen Arbeiten bewiesenen Behandlung der nackten Menschenkörper. Auch die Proportionen dieser, sowie die sekundären Geschlechtsmerkmale sind mit grösserer

Sicherheit hervorgehoben. Eva ist nicht nur gleich anderen Frauenfiguren etwas kleiner als die männlichen, sondern auch durch die langen Haare und die Rundung der Brüste als Weib gekennzeichnet.

Das erste Bild bringt die Schöpfung Evas. Gottvater hebt sie eben vom Boden auf, wobei Adam in sichtlicher Bewunderung hinter einem Baum hervorsieht. Ein Engel, als Repräsentant der himmlischen Heerscharen, steht zusehend neben einem anderen Baume. Im zweiten Bilde führt Gott die Neugeschaffene dem Adam

Fig. 5. Erztüre vom Dom zu Hildesheim. Aus Lübke „Geschichte der Plastik".

zu, wobei sich beide wie zu freudigem Willkomm die Hände entgegenstrecken. Das dritte Bild behandelt den Sündenfall. Der Baum der Erkenntnis beherbergt die Schlange. Eva hält mit ihrer rechten Hand Adam einen Apfel hin, in der linken hält sie einen zweiten. Obwohl nun Adam gleichfalls bereits einen solchen in der einen Hand hat, greift er doch auch nach dem ihm von Eva gebotenen. Links von Adam ist ein Drache auf einem Baum als Personifikation des Satans zu sehen.

Das vierte Bild behandelt die Entdeckung des begangenen Frevels. Gottvater erscheint mit einem Buche in der Hand. Vor ihm stehen die beiden Sünder, sie bedecken sich den Schoss mit

Blättern, dabei deutet Eva mit der einen Hand auf den Drachen, der sich zu ihren Füssen windet. — In der Vertreibung, dem Vorwurf des nächsten Bildes, öffnet Adam die Türe eines romanisierenden Palastes. Eva folgt ihm, sichtlich zaudernd. Sie wendet sich noch einmal um, bedeckt den Schoss mit der linken Hand, die rechte legt sie an die Schläfe, wie jemand, dem der Abschied von einer liebgewordenen Stätte Tränen erpresst. Sie sowohl als Adam sind völlig nackt. Der Engel steht mit erhobenen Flügeln und abweisender Gebärde da. Ornamental stilisierte Pflanzen sind hier, wie auf den übrigen Bildern, zwischen die Figuren eingeordnet.

Das nächste Bild bringt ein Idyll aus dem nachparadiesischen Leben. Adam mit einem Lendenschurz von jener Form bekleidet, die altägyptische Bilder vorführen, ist links damit beschäftigt, die Erde mit einer Hacke unter sichtlicher Anstrengung zu bearbeiten. Der Engel des Trostes, die Hände segnend vorgestreckt, schwebt von der Mitte her zu ihm herab. Rechts sitzt Eva zwischen zwei Bäumen, an deren Aesten zeltartig ein Tuch ausgespannt ist. Ein faltenreiches Gewand verhüllt sie bis zur Brust, an die sie eben ihren Knaben legt.

Die zwei letzten Reliefs dieser Türseite stellen das Opfer Kain und Abels und den Brudermord dar.

Diesem Erzgusswerke, das, trotz allem fremden Einflusse, ganz deutlich die ersten Merkmale der deutschen christlichen Monumentalkunst in der schlichten aber bestimmten Art der bildlichen Erzählung aufweist, folgten bald andere, ähnliche.

Die doppelflügelige Türe des Domes zu Augsburg, deren Entstehung in die Zeit von 1042—1065 angenommen wird, dürfte wohl das nächste grössere Monumentalwerk dieser Art auf deutschem Boden gewesen sein. An ihm aber macht sich zugleich sowohl der byzantinisierende Einfluss des Südens, als auch die mönchisch-scholastische Symbolik weit stärker geltend. Sie ist auch figuren- und handlungärmer als die Hildesheimer und mehrere ihrer Szenen sind kaum mehr mit einiger Sicherheit zu deuten. Auf die Schöpfungsgeschichte bezugnehmend, sind nur drei von jenen herauszufinden. Die eine hat die Schöpfung der Eva zum Vorwurf. Gott steht rechts. Er hat merkwürdigerweise einen Kreuznimbus um

das Haupt, seine Gesichtszüge sind bei völliger Bartlosigkeit von weicher, frauenhafter Bildung; es ist somit vielleicht eine jugendliche Christusgestalt. Dies frauenhafte Aeussere hat mehrere Kunstforscher zu der Annahme vermocht, dass hier nach altchristlicher Anschauung das weibliche Gottesprinzip, die spätere Mutter Christi, als Schöpferin Evas dargestellt sei. — Möglich wäre es, dass in jener Zeit der verworrensten scholastischen Mystik diese Ansicht hier auf künstlerischem Gebiete sich wieder geltend gemacht hätte. Ganz eigenartig ist auch im übrigen die Pose des Schöpfers, der mit der linken Hand Eva aus der Hüfte des schräg auf dem Boden gelagerten schlafenden Adam hervorzieht und dabei die drei ersten Finger seiner rechten Hand ihr segnend entgegenhält. Eva legt ihre rechte Hand auf die Brust, die jedoch ohne jegliche Andeutung der dem Weibe doch eigenen Rundung der Mammae ist. Hingegen trägt Adam Bartwuchs. Auf der zweiten Relieftafel steht vor Adam und Eva abermals die obenerwähnte frauenhafte Gestalt. Sie legt ihre linke Hand auf Evas rechte Schulter, die rechte aber hält sie ihr nach griechischer Art zum Segen erhoben vor. Die weitere Tafel zeigt den Baum der Erkenntnis. Der hinter ihm hervorsehende Frauenkopf gehört der Eva an, die sich mit der Schlange bespricht.

Fig. 6. Von den Erztüren am Dom zu Augsburg. Aus W. Lübke „Geschichte der Plastik".

Ein weiteres Relief zeigt nochmals eine Frauengestalt im Gespräch mit der Schlange, aber jene ist bekleidet und daher doch wohl nicht gut auf Eva zu deuten. In der früher erwähnten, bei Evas Schöpfung beteiligten frauenhaften Figur wollten einige Kommentatoren die Weisheit Gottes personifiziert sehen; doch stimmt mit

dieser Auslegung der Kreuznimbus keineswegs überein. Allerdings dürfte die Scholastik, deren mystischen Auslegungen wohl der gesamte Bilderzyklus seine Entstehung verdankt, hieran keinen Anstoss genommen haben, indem ihr auch die christliche Kirche als Personifikation der Weisheit Gottes galt und ebenso Maria als die Mutter jener. Stellt man sich auf diesen allerdings etwas spitzfindigen Standpunkt und zieht man weiters heran, dass das erste Wort des Engelsgrusses: „Ave" umgedreht den Namen Eva ergibt, so kann man wohl zu dem Schlusse gelangen, dass hier Maria als ursprünglicher Teil der Gottheit und Sündereine die Schöpferin ihres irdischen Widerspiels ist.

Die Ausdeutung der übrigen Reliefplatten wird dadurch erschwert, dass sie offenbar jetzt untereinander gemengt sind. Dies geschah wahrscheinlich 1593, wo man sie von ihrer Eichenholzunterlage abnahm und neu in Kupfer fasste. Jene Zeit hatte kein Verständnis mehr für die mittelalterlichen Symbole und so befestigte man die Platten ganz nach Belieben, ohne sich um deren ursprüngliche richtige Reihenfolge weiter zu bekümmern.

Wie intensiv die Kunst sich nun neuerlich mit den paradiesischen Stammeltern befasste, davon gibt das Gebetbuch der Aebtissin Hildebrandt von Robertsberg (1180) einen Beweis, denn es enthält in schönen Miniaturen die ganze Schöpfungsgeschichte.

Doch auch ein anderer Umschwung trat ein. Die Dekretierung der Ehelosigkeit (Zölibat) auch für die Weltgeistlichen machte sich selbst in der Kunst fühlbar. Das Weib und deshalb vornehmlich Eva wurde, wo es nicht eine Heilige darzustellen galt, als Genossin der Schlange, Verführerin und Sünderin hingestellt. Daher finden wir in vielen späteren Bildern des Sündenfalls, wo Eva sich zuerst allein in Verhandlungen mit der Schlange einlässt, deren Platz nach Adams Rückkehr von der Eva eingenommen. Dabei wird der Eva in der Verführungsszene mit Adam gar nicht selten ein listig lauernder Ausdruck gegeben, der durch eine vorgebeugte Haltung noch verstärkt wird, so dass beides mit dem Charakteristikum der geschuppten Verführerin übereinstimmt. Selbst die nun häufiger sich bemerkbar machende Gepflogenheit, der Schlange den Oberkörper oder wenigstens den Kopf eines verführerisch schönen

Weibes zu geben, dürfte viel mehr auf diese Anschauung, als auf die Kenntnis der Lilithlegende zurückzuführen sein.

Und noch etwas fällt von da ab an Relief- und gemalten Bildern von Adam und Eva auf. Nämlich deren nackte Gestalten werden meist im Profil und zwar derart gezeichnet, dass das mehr oder minder vorgeschobene eine Bein das Rumpfende, den Schoss deckt. Dass diese Stellung in bestimmten Fällen absichtlich gewählt wurde, geht daraus hervor, dass sie vorwiegend in den Miniaturen von Gebetbüchern, Brevieren u. s. w. angewendet ist, die für den Laiengebrauch berechnet waren. In Bibeln, zu deren Lektüre sich der Laie, wie heute noch in der katholischen Kirche, die Erlaubnis seines Beichtvaters einholen musste, ist von dieser Prüderie nichts zu merken. In manchen alten Klosterfolianten unserer Bibliotheken sind vielmehr auch die dort verborgenen Körperpartien mit einer Naturtreue wiedergegeben, die nichts zu wünschen übrig und den Schluss zulässt, dass den Verfertigern jener Bilder nichts Menschliches fremd war. Dies ist unschwer zu erklären, waren doch die Mönche nicht bloss die Künstler und Seelenärzte für das Volk, sondern auch die vielgesuchten und stark in Anspruch genommenen Ratgeber in allen Gebresten des Leibes, gar mancher von ihnen war ein tüchtiger Arzt. In jene Zeit fällt zwar der Aufenthalt von zahlreichen maurisch-arabisch-sarazenischen Aerzten in Mittel- und Westeuropa, allein diese übten ihre Kunst fast nur an den Fürstenhöfen, für die grosse Menge blieben die Mönche die Helfer auch in leiblicher Not.

Die völlige Trennung der Kirche in eine ostchristlich-griechische und eine westchristlich-römische benahm dem byzantinischen Stil sehr rasch und vollständig seinen Einfluss auf die westchristliche Kunst. Die Architektur schob ihn zu allererst beiseite und ihr folgte zunächst mit Ziergliedern, dann auch mit Reliefs und Rundfiguren die Plastik. Am Dom von Modena, der im Jahre 1099 begonnen wurde, treffen wir bereits Skulpturen, die vom byzantinischen Einfluss vollkommen frei sind. Sie sind von einem Meister Nikolaus und Wiligelmus gefertigt, von denen der zuletzt genannte wahrscheinlich ein Deutscher war. In vier Gruppen geteilt, enthalten diese Reliefs in deren erster auch eine Darstellung der Schöpfungs-

geschichte bis zum Brudermord. Ihre Durchführung ist förmlich realistisch keck. In der Erschaffung halten knieende Engel Gottvater in der Mandorla empor. Der unten stehende Adam ist im Begriff, vor ihm niederzuknieen, für den im Gebrauch seiner Glieder noch schlecht Geübten offenbar eine nicht ganz leichte Sache; so knickt er denn auch in einer Weise ein, die des humorvollen Beigeschmacks nicht entbehrt.

Da hier von dieser eigenartigen Aureole die Sprache ist, die uns in der späteren Kunst so häufig vorgeführt wird, so sind einige erklärende Worte für dieses mystische Symbol der Scholastiker wohl am Platze. Sie wird von einzelnen Archäologen wohl am gemeinverständlichsten als Ei, das Sinnbild alles keimenden Lebens und auch der Auferstehung, der schöpferischen Kraft, aus der das Weltall hervorging und immer wieder sich erneut, gedeutet. Die Scholastik brachte sie aber auch mit dem Stabe Aarons in Verbindung, der dürr, der Legende zufolge, in der Hand des ersten Hohepriesters Jehovas ergrünte und frische Mandelblüten und Früchte getragen haben soll. Dies wurde nicht nur als alttestamentarischer Hinweis auf die aus dem Tode neues Leben schaffende Allmacht, sondern auch später als solcher auf die Auferstehung Jesu betrachtet. Eine dritte Anschauung aber bezeichnet sie als das Symbol der weiblichen Genitalien, der Zeugungskraft im allgemeinen und damit wieder im besonderen auch der Menschwerdung Christi. Ihre primitivste Form, das verschobene Rechteck, die sogenannte Raute, ist ein uraltes Sinnbild der Fruchtbarkeit des mütterlichen Schosses der Erde und ihrer organischen Wesen. An Feld- und Kreuzwegen wurde es als Segenszeichen mit der Axt in die Rinde der Bäume gehauen. Auch die mittelalterliche Kunst scheint der Ansicht gewesen zu sein, dass die Mandorla in dieser letzteren Hinsicht nicht nur mit der schöpferischen Gottheit, sondern speziell auch mit der Menschwerdung Christi durch das Weib zusammenhänge. Auf einem Bilde zu Utrecht, aus der Kölnerschule um das Jahr 1440 stammend, ist die Heimsuchung Marias bei ihrer Base Elisabeth vollständig in religiöser Auffassung dargestellt. Auf der Gewandung der beiden Frauen, an denen der Zustand ihres gesegneten Leibes deutlichst betont ist, zeigt sich in einer aufgemalten Mandorla einerseits der

sitzende Embryo von Christus mit dem Kopfnimbus und der zum Segen erhobenen rechten Hand, anderseits der des mit zum Gebet gefalteten Händen knieenden Johannes des Täufers. Die altchristliche Kunst des Mittelalters in ihrer Naivität wusste eben noch nichts von der scheinheiligen Prüderie späterer Zeiten.

Ganz drastisch ist in den Reliefs am Dom zu Modena der Sündenfall behandelt. Adam und Eva stehen hier hintereinander. Eva sieht sich nach Adam um, dieser aber kümmert sich nicht im geringsten um deren Aufmerksamkeit, sondern beisst flottweg in seinen Apfel. Auf dem nächsten Bilde erteilt Gott den Frevlern gegen sein Gebot den Verweis, wobei Eva ihrer Verlegenheit durch die Verzerrung des Gesichtes zu einem breiten Grinsen Ausdruck gibt. In der Vertreibungsszene gehen Adam und Eva gleichfalls hintereinander, bedecken sich den Schoss mit einem Feigenblatt und geben ihrer Betrübnis Ausdruck, indem sie den Kopf in die Hand stützen. Stellung, Geste und Gewandung erinnern lebhaft an die Bernwardtüre in Hildesheim, zugleich aber offenbart sich ein Ringen nach verstärktem dramatischen Ausdruck, doch die Hand, die den Meissel führt, vermag dem Wollen des Geistes nicht zu folgen.

Die nämlichen Künstler haben dann von 1139 ab auch die Fassade der Kirche San Zeno in Verona mit Skulpturen geschmückt, die rechts vom Haupttore abermals die Schöpfungsgeschichte behandeln. Die Erschaffung Evas ist hierunter wohl das Beste. Die weibliche Genossin des ersten Mannes wird dabei bis unter die Brust sichtbar vom Schöpfer aus dessen Hüfte an der rechten Hand hervorgezogen. Im Sündenfall haben beide das dem Beschauer zugekehrte Bein vorgesetzt.

An den Toren dieser Kirche sind gleichfalls Reliefs vorhanden, deren oberste Reihe der rechten Seite wieder die Schöpfungsgeschichte behandelt. Hier ist die Erschaffung Evas mit dem Sündenfall originell in ein Bild zusammengezogen. Wir sehen nämlich oben Gottvater, wie er eben mit beiden Händen Eva aus der Seite des schlafenden Adam zieht. Darunter ist eine Palme, um deren Stamm sich die Schlange ringelt, die ihren Kopf dem vor ihr stehenden Adam zuwendet, der im Vorschreiten den Schoss mit der rechten Hand deckt, die linke aber wie aufhorchend an den Kopf legt.

Fig. 7. Fassade von San Zeno in Verona.

Eine ähnliche Gebärde macht auch die ihm rechts gegenüberstehende Eva. Die zwei nächsten Felder bringen die Verfluchung und die Vertreibung. Bei jener steht ein stilisierter Baum ohne Schlange in der Mitte, bei dieser schiebt der Engel mit einer Hand, die er auf Adams Schulter legt, die Verbannten zum Paradiese hinaus. Ob auch diese Reliefs von den genannten Künstlern herrühren, ist nicht erwiesen, doch wahrscheinlich.

In diese Kunstperiode gehören auch die oftgenannten, namentlich in ihrem unteren Teile leider arg verwüsteten Externsteine bei Horn in Westfalen. Eine merkwürdige, grossartige Komposition, aus der Felswand des grottenartigen Eingangs zu der 1115 geweihten Kapelle herausgehauen, schmückt sie. Im oberen Felde eine Kreuzabnahme Christi, darunter verwittert und verstümmelt eine Gruppe, die wohl Adam und Eva darstellt, wenn auch die zuletzt genannte Gestalt bekleidet ist. Von einem drachenähnlichen Reptil umwunden, strecken beide flehend die Hände empor zu dem Kreuze, das gleichsam aus dem neben ihnen befindlichen Baum der Erkenntnis hervorgewachsen scheint. Wir hätten damit eine direkte Zusammenziehung von Sündenfall und Erlösungswerk vor uns und wahrscheinlich auch eine der ältesten Anlagen eines sogenannten Kreuzweges mit den Leidensstationen, wie sie später namentlich für hochgelegene Wallfahrtkirchen und Kalvarienbergkapellen üblich wurden und deren künstlerisch bedeutendster wohl jener von Adam Krafft in Nürnberg ausgeführte ist.

In die romanische Stilperiode gehört auch die Erztüre der Sophienkirche in Nowgorod, die Korssunsche Türe genannt. Von einem Meister Riquinus in Sachsen auf Befehl des Bischofs von Plock und des Erzbischofs Wichmann von Magdeburg, vermutlich zwischen 1142 und 1156, gegossen, weist sie in sechsundzwanzig Feldern auch Szenen aus der Schöpfungsgeschichte auf. An ihr sehen wir zum ersten Male dargestellt, wie Gott dem schlafenden Adam die Rippe zur Erschaffung der Eva aus dem Leibe nimmt. — Zur Ausfüllung des Raumes ist in den einzelnen Feldern allerlei figürliches Beiwerk mitangebracht. Im übrigen ist diese Türe ein Beweis, wie gut damals der Kunsterzguss in deutschen Landen bereits ausgebildet war.

Dass die Malerei jedoch hinter der Plastik nicht zurückstehen wollte, kündet uns die in Felder geteilte Holzdecke der Sankt Michaelskirche in Hildesheim. Vom Bischof Bernward samt dem zugehörigen Benediktinerkloster 1001 erbaut, brannte die Kirche 1162 nieder und wurde 1182 wiederhergestellt, neu geweiht. Die jetzige flache Holzdecke zeigt den Stammbaum Christi, die sogenannte Wurzel Jesse und sinngemäss sind auch die Gestalten von Adam und Eva mit eingefügt. Die ganze Komposition und Ausführung, die wohl in die Zeit von 1180—1186 fällt, stammt wahrscheinlichst von dem Konventualpriester des Klosters, Ratmann. Den Anhaltspunkt für diese Annahme bietet ein von dem genannten um 1159 vollendetes Pergamentmissale, das, im Hildesheimer Domschatze aufbewahrt, in seinen Miniaturen die betreffenden Figuren und ihr Beiwerk fast in der nämlichen Anordnung und Durchbildung aufweist, wie das Deckenbild.

Zum Geschlechtsregister Christi gehörig sind die Stammeltern hier vor dem Sündenfalle, also in ihrer Reinheit dargestellt und wohl deshalb auch ohne sexuelle Merkmale. Auf dem ersten Bilde stehen sie vor einem Apfelbaum, um dessen Stamm ein späterer verständiger sein wollender Renovator die Schlange malte, die hier offenbar nicht hergehört. Dies ergibt sich schon daraus, dass neben Adam ein zweiter Baum steht, aus dessen Zweigen Gottvater hervorsieht, während an einem dritten, neben Eva, fünf menschliche Köpfe, als Sinnbild der fünf Sinne und wohl auch der Versuchung, aus Blütenkelchen hervorlugen. Das andere Bild deutet, um den Zusammenhang mit dem Erlösungswerke Christi herzustellen, den Sündenfall nur an. Hier hält Eva einen Apfel für sich in der linken Hand, einen zweiten reicht sie mit der rechten Adam, der danach greift. Beide sehen die Frucht an, doch keines hat noch davon genossen. Mit feinem Verständnis ist sonach der Kampf zwischen Begierde und Pflicht versinnlicht.

Die Miniaturmalerei nimmt den Stoff der Schöpfungsgeschichte noch sehr lange als beliebtes Thema auf, nebenher auch bereits manchen anderen der Bibel, dessen Inhalt ihr die Verwendung nackter Gestalten gestattet. So tauchen bereits Potyphars Weib, Susanna, Bathseba u. s. w. mit auf. Doch neben dieser Vorliebe

für hüllenlose Menschenkörper, die ersichtlich wächst, gibt sich ein ehrliches und fruchtbares Streben kund, den Ausdruck dramatischen Lebens, der Empfindung zu verstärken. Besonders die Szenen des Sündenfalles und der Vertreibung werden dazu ausersehen, die Affekte des Schrecks, der Angst, Furcht, Bestürzung und Trauer in Miene und Gebärde sinnenfälligst zu machen. Dazu werden immer häufiger familiäre Genreszenen eingestreut.

Zwei in dieser Hinsicht ganz besonders interessante Miniaturen finden sich in der K. Bibliothek in München. Auf der einen hält Eva ein Kind auf dem Schosse, ein zweites schaukelt eine Wiege, in der sogar noch ein drittes liegt. Der Künstler ist sonach von der ganz richtigen Auschauung ausgegangen, dass unsere Stammeltern keineswegs dem modernen Zweikindersystem huldigten. Auf einem anderen Bilde ist eine rührende Totenklage der Eltern um den erschlagenen Abel wiedergegeben.

Zugleich nimmt die Gegenüberstellung von alttestamentarischen Szenen zu, die mit denen der Schöpfung in irgend einen, wenn auch oft recht dunklen und lockeren Zusammenhang gebracht werden können. Die Erschaffung Evas erhält z. B. die Wasserspendung des Moses aus dem Felsen zum Pendant, der Verführung wird die Ueberlistung Esaus durch Jakob gegenübergestellt oder auch die Versuchung Christi durch den Satan u. s. f.

Wie man sich klösterlich die Schöpfung von Adam und Eva, den Sündenfall u. a. naturaliter vorstellte, dem Wortlaut der Bibel, doch auch mitunter scholastischen Anschauungen gerecht zu werden suchte, davon geben einige Miniaturen, die als typisch bezeichnet werden können, ein treffendes Bild. Ihre Originale befinden sich gleichfalls in der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Da ist eine Erschaffung der Eva aus dem Hexameron u. s. w. des Ambrosius im Stifte St. Emmeran zu Regensburg aus dem zwölften Jahrhundert. — Es ist wohl schlechterdings nicht möglich, sich den Vorgang einfacher zurechtzulegen, ihn naiver zu verkörpern, als es dieser Mönchskünstler tat. Doch bei aller Unbeholfenheit, die aus der Unkenntnis vom normalen Bau des menschlichen Körpers resultiert, hatte der Mann ein instinktives Gefühl für Schönheit, das er in den Köpfen zum Ausdruck brachte. Vom Frauen-

körper hat er offenbar die schlimmsten Ansichten und er mag bei seiner Eva wohl nur der Erinnerung gefolgt sein, die er von einer

Fig. 8. Aus dem Hexameron des Ambrosius von St. Emmeran in Regensburg. Aus der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Nach Originalaufnahme von C. Teufel, K. Hofphotograph in München.

oder der anderen Matrone besass, der er auf ihrem Kranken- und Sterbelager einen Trostbesuch abgestattet hatte. Die greuliche Form der Brüste besagt dies.

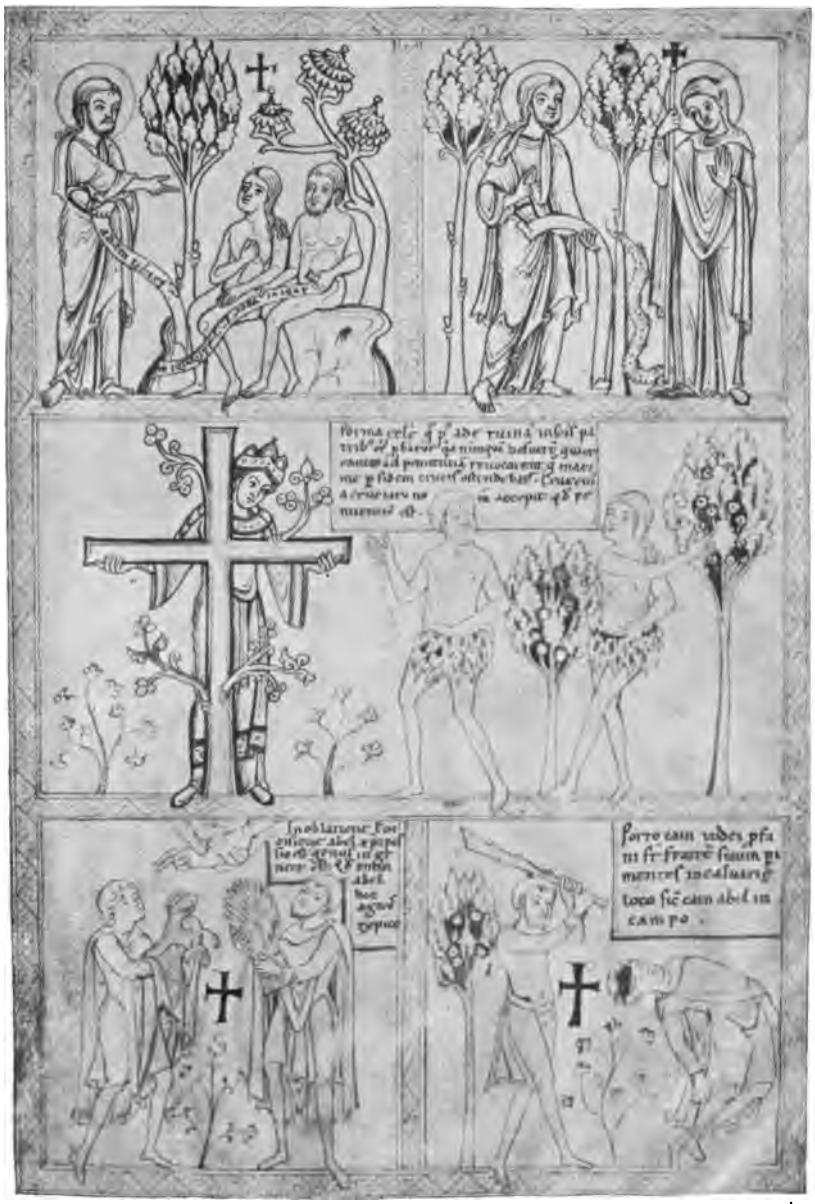


Fig. 9. Aus dem Vita apostolorum der Stadtbibliothek in Regensburg.
Aus der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Originalaufnahme von C. Teufel,
K. Hofphotograph in München.

Die symbolisierend scholastische Richtung versinnlicht ausnehmend gut eine andere Miniature aus dem nämlichen Kloster und etwa aus der gleichen Zeit. Doch deren Verfertiger liess sich am Figürlichen allein nicht mehr genügen. Sein „Dialogus inter magistrum et discipulum de cruce Christi" sollte auch ornamentalen Schmuck und landschaftliche Zier aufweisen, und so stellte er Bäume in sein Paradies, stilisierte Blumen und ornamentierte das Kreuz, das von einer Frauengestalt, wahrscheinlich die Personifikation Marias, gehalten wird. Die nackten Figuren sind nicht besser als die vorher angeführten. Eva hat die nämlichen welken Hängebrüste, auch die Beine beider sind ebenso spindeldürr, und geradezu grotesk ist der Tanzschritt Evas auf dem Mittelbilde. Dagegen verraten die bekleideten Gestalten eine gute Beobachtung und geübte Hand in der Wiedergabe der Faltenzüge der Gewänder. Adam ist hier bärtig, ebenso Kain und der ganz jugendliche Schöpfer.

Das zweite Bild, oben rechts, soll wohl eine Versinnlichung des Versprechens der Erlösung sein. Die Frau, die den Stab mit dem Kreuz hält, ist Maria, die Mutter Jesu, denn zu ihren Füssen ist der Kopf der Schlange, den sie als sündenreine Nachfolgerin Evas zertreten soll. — Mit durchaus nicht übler Beobachtung ist der Brudermord dargestellt, besonders hinsichtlich Abels, dessen Betäubung durch den ersten Schlag im schlaffen Herabfallen der Arme, dem Einknicken der Kniee ganz gut charakterisiert ist. Nur macht Kain die Sache mit seinem Knüppel in einer Art ab, wie etwa ein gewerbsmässiger Henker, doch verraten seine Gesichtszüge inneren Groll. — Die ornamentale Stilisierung des Beiwerks erinnert an die Domtüren von Hildesheim.

Den byzantinisierenden romanischen Stil der irisch-schottischen Mönchskunst trägt ein Blatt aus einem englischen Psalterium vom dreizehnten Jahrhundert zur Schau. Die Figuren sind aber bereits lebendiger, wenn auch noch die nackten recht ungeschlacht. Adam und Eva sind bis zum Sündenfalle geschlechtslos gebildet. Drastisch ist, wie Adam bei letzterem noch nach einer zweiten ihm von Eva gereichten Frucht greift, während er die erste schon zwischen den Zähnen hält. Beinahe komisch mutet das Mittelbild rechts an, in dem Adam mit beredter Gebärde dem Schöpfer, der hier wie auf

Fig. 10. Aus einem Psalterium englischen Ursprungs.
Aus der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Originalaufnahme von C. Teufel, K. Hofphotograph in München.

den vorhergehenden Szenen den Kreuznimbus trägt, also eigentlich Christus ist, die Sachlage auseinanderzusetzen sucht, indes Eva sich

Fig. 11. Aus dem sogenannten Gebetbuch der heiligen Hildegard. Aus der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Originalaufnahme von C. Teufel, K. Hofphotograph in München.

hinter seinem Rücken versteckt. In der Vertreibung geht der Engel sehr radikal vor. Er hat nicht nur das Schwert erhoben, sondern Adam an der Schulter gefasst, wogegen dieser zu protestieren scheint,

während Eva dem Urteilsvollstrecker einen keineswegs freundlichen Blick schenkt. Die letzte Szene bringt Eva spinnend, Adam grabend; sie in langem Faltenrock, er in kurzem Kittel, indes sie früher sich je ein tellerartiges, ausgezacktes Blatt vor den Schoss halten. Auch hier trägt Adam Bart.

Originell ist das Bild des Sündenfalles aus dem sogenannten Gebetbuch der heiligen Hildegard. Es ist rheinischen Ursprungs und vom zwölften bis dreizehnten Jahrhundert. Adam und Eva stehen wie erschreckt nebeneinander vor der Schlange, die sich um den Baum links windet und auf sie loszufahren scheint. Beide halten in einer Hand die Frucht, die hier offenbar eine Feige ist. Sie sind nabellos und von schrecklicher Magerkeit, Eva mit hässlich hängenden Brüsten, Adam mit Vollbart. Das primäre Merkmal seiner Mannheit hat ihm offenbar später jemand in prüder Anwandlung weggekratzt, bei Eva scheint dem Betreffenden das gleiche Manöver minder gelungen zu sein.

Ein Blatt aus einem Psalterium des Klosters Polling (in der Nähe von München) aus dem dreizehnten Jahrhundert bringt eine Erschaffung der Eva. Adam liegt mit übergeschlagenen Beinen schlafend auf einem Fels. Vor ihm steht der Schöpfer mit dem Kreuznimbus um das Haupt und zieht die kindlich kleine Eva an beiden Händen aus Adams Seite. Neben dem Schöpfer stehen noch zwei Gestalten. Die eine jugendlich hat gleichfalls einen Kopfnimbus, sie erhebt segnend die Rechte, an den Schultern trägt sie kurze Flügel. Die hinterste Gestalt macht eine Geste des Staunens. Sie trägt langes Lockenhaar und hat fast weibliche Gesichtszüge.

Unter dieser Szene ist die des Sündenfalles. Eva steht links und nimmt mit der einen Hand der Schlange, die den Baum in der Mitte umschlingt, die Frucht aus dem Rachen, deren eine sie dem rechts stehenden Adam hinhält. Dieser stützt mit der Rechten noch nachdenklich überlegend sein Kinn, mit der Linken greift er zögernd nach der Frucht. Die Figuren beider sind etwas gliederpuppenmässig; Eva hat lange, beutelförmige Hängebrüste, Adam ist bartlos, beide aber sind ohne weiteres Geschlechtskennzeichen. Gut muss der Ausdruck der Gesichter genannt werden; bei Eva der fragende, erwartungsvolle Blick, bei Adam das zögernde Ueberlegen.

Fig. 12. Aus einem Psalterium des Klosters Polling.
Aus der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Originalaufnahme von C. Teufel, K. Hofphotograph in München.

Ganz originell sind die Bäume stilisiert, ebenso eigenartig die Felsen behandelt, so dass der Eindruck entsteht, das Ganze sei entweder ursprünglich zur Nachahmung in Glasmalerei bestimmt gewesen, oder es sei nach einer solchen kopiert.

Wir sehen hier deutlich, dass es den Klosterkünstlern auf keinen Fall darum zu tun war, die Schönheit in ihr Recht einzusetzen; dazu entschlossen sie sich erst später, als sie von der profanen Kunst überholt wurden, wozu jedoch auch diese noch nicht reif war.

Erst als die Kunst der romanischen Periode begann, die Gestalten von Adam und Eva auch in der Skulptur als Einzelfiguren auszunützen, kam auch der Versuch, der schöneren Natur gerechter zu werden. Den Anstoss hiezu gab ihr die Architektur. Diese hatte für den nordischen Kirchenbau die Vorhalle der antiken Basilika vielfach akzeptiert, jedoch umgebildet. Dieser überdachte Vorbau wurde den Neophyten und Kirchenbüssern zum Aufenthalte während des Gottesdienstes eingeräumt und angewiesen. Hier brachte man nun die Statuen oder Bilder der Stammeltern, als der ersten Sünder, als mahnende Gestalten für Busse und reuige Zerknirschung an. Es sind wenige mehr von ihnen aus jener alten Zeit erhalten, der Zahn der Zeit und die Bilderstürmer haben sie zu Opfern ausersehen. Nicht minder aber hat der Unverstand verschiedener Neuerer an derlei Zeugnissen alter naiver und volkstümlicher Kunst gesündigt. Namentlich die Barockperiode hat mit den zu ihrer Herrschaftszeit noch vorhandenen, ohnehin nicht mehr bedeutenden Resten dieser ihrer Vorgängerin gründlich aufgeräumt.

Bildwerke aus der eigentlichen, echt romanischen Stilperiode sind deshalb, selbst in unseren Museen, bereits recht selten geworden. Wo wir auf eine bedeutendere Anzahl von ihnen stossen, wird eine genaue Revidierung meist ergeben, dass manches in ihre Reihen aufgenommen wurde, das nicht mehr rein romanisches, sondern schon das Gepräge des sogenannten Uebergangsstiles trägt. Am frühesten ändert die Plastik ihren Charakter, indem sie den Pfad der Stilisierung verlässt und dem Naturalismus zustrebt. Die beengende Herbheit und Derbheit wird abgeschüttelt und an manchem altehrwürdigen Architekturdenkmal, das sonst noch alle charakteristischen Merkmale des romanischen Stiles aufweist, sehen wir den noch vorhandenen figuralen Schmuck bereits der Zeit vorausgeeilt.

V.

Der Uebergangsstil.

Knapp zwei Jahrhunderte hatte sich der spezifisch romanische Stil die Herrschaft gewahrt. Kurz vor dem Jahre 1000 beginnend, zeigt er schon im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts wesentliche Abweichungen. In der Architektur verschwindet insbesondere der früher erwähnte Vorbau, jene Vorhalle, zumeist am Haupteingang, die nach den dort angebrachten Adam- und Evabildern die Bezeichnung das „Paradies" erhalten hatte. An ihre Stelle treten nun die tief eingeschnittenen rundbogigen Portale. Der plastische Schmuck auch des Aeusseren wird reicher, er fängt an, sich unabhängiger von der Architektur zu machen; die Statue gelangt zu grösserer Geltung, um in der monumentalen Plastik das Relief fast zu überflügeln.

An der Kanzel der Kirche zu Wechselburg in Sachsen, deren Reliefs auch die Szene des Brudermords enthalten, haben wir das Ausklingen des romanischen Stiles in seiner geschlossenen Einheit (1174) vor uns. Schon an der Kathedrale von Lincoln regt sich neues stilistisches Leben. Noch im zwölften Jahrhundert ist dieser Bau begonnen worden. An den Zwickeln seiner Chortriforien aber, wo Engel allerlei Hantierungen betreiben, gibt sich eine gegen die vorausgegangene merklich verschiedene Auffassung kund. Interessant ist hiebei, dass einer dieser Engel auch die Austreibung von Adam und Eva aus dem Paradiese vollzieht, ohne die geringste Andeutung des göttlichen Auftrags hiezu. Er erledigt die Sache scheinbar kurzer Hand.

Es wird angenommen, dass diese Skulpturen der Kathedrale

in Lincoln um 1280 entstanden sind. Wenn dies richtig ist, dann hätten wir in Deutschland am südlichen Portal des Ostchores vom Dom zu Bamberg einen Beweis, dass die neue Richtung bei uns schon früher Wurzeln schlug. Die Errichtung dieses schönen Portales an dem Kleinod der deutschen Kunst in der Periode des Uebergangsstiles fällt nämlich in die Zeit von 1250.

Fig. 13. Vom Dom zu Bamberg.
Aus W. Lübke „Geschichte der Plastik".

In der tiefen, durch Säulen und ein einfaches Zackenornament reich und prächtig gegliederten rundbogigen Torlaibung treffen wir unter anderen auch die Gestalten von Adam und Eva. Ihre Statuen stehen nebeneinander unter zierlichen Baldachinen und fussen auf sorgfältig behandeltem Blattwerk. Die Zeit und wohl auch unachtsame Hände haben beiden Figuren, ebenso wie ihren Nachbarn, ziemlich übel mitgespielt. Sie verloren ihre Arme, und auch sonst ist die Spur manches Puffs an ihren Steinleibern zu sehen. Doch trotz dieser Schäden geben sie uns ein treffliches Bild von dem hohen Stande der deutschen Kunst jener Zeit, das ziemlich vereinzelt, also von umso höherem Werte ist, und auch vorbildlich für Spätere wurde. Sie legen ein schönes Zeugnis ab für das feine Verständnis des nackten Körpers, das ihrem Verfertiger eigen war und das an gleichzeitigen oder kurz nach ihnen entstandenen Arbeiten ähnlicher Art sehr selten zu finden ist. Die Körper sind allerdings etwas mager, besonders der von Adam mit dem scharf markierten Rippenkorb, aber die schlanken, gut proportionierten Formen fallen doch, namentlich an der Eva, sehr

vorteilhaft ins Auge. Fein, mit dem lebendigen Ausdruck naivster Unschuld, sind die Köpfe durchgebildet. In lockige Wellen sind die Haare geordnet, die der Eva über den Nacken hinabrollen. Eine reizvolle Zugabe ist bei Adam der flaumige Bartwuchs. Dem Oberkörper Evas verleihen die hochangesetzten kleinen, zierlich gerundeten Brüste einen echt jungfräulichen Reiz, den der schlanke Hals und die weich verfliessende Linie der Tailleeinziehung noch erhöht. Der Unterleib beider ist flach gerundet, doch fehlt an ihm sowohl bei Adam wie Eva der Nabel völlig. Die schlanken Beine mit hohem Unterschenkel haben wohlgeformte Füsse mit hübsch gewölbter Sohle. Die noch ziemlich intakt gebliebene linke Hand der Eva ist schmal mit langen grazilen Fingern. Sie hält damit einen senkrecht herabfallenden fächerförmigen Blätterbüschel, der ihren Schoss deckt, während ein horizontal gelegter den von Adam verbirgt. Es ist ganz gut erklärlich, dass diese beiden Figuren zu jener Zeit von der heimischen Kunst als Schönheitsideal geschätzt wurden, und von Eva ist dies in noch erhöhtem Masse anzunehmen.

Als die letzten Repräsentanten der körperlichen Schönheit beider Geschlechter ragten sie für lange Zeit in die spätere nordische Kunst herein. Die von Fanatikern genährte asketische Richtung des Vermeidens alles Anreizes zu sinnlicher Lust wehrte ebenso ihre noch verfeinerte Wiederholung, wie das vergröberte Verständnis für derlei und das beschränkte Können der technischen Ausführung.

Die Kunst erlahmte in dieser Hinsicht an dem Anathemageschrei derer, die der Menge die Abtötung aller sinnlichen Genüsse als ein Gott wohlgefälliges Tun suggerierten, den freiwilligen Verzicht auf ehelichen Kindersegen priesen und am liebsten die Erde von dem sündigen Menschengeschlechte entvölkert hätten. Die Kirche selbst musste sich ins Mittel legen, um dem wahnwitzigen Treiben der Geisselbrüder und deren Prediger, sowie ähnlichen religiösen Vereinigungen Schranken zu setzen. Der vernünftige Teil des Klerus, und nicht zuletzt der römische, machte Front gegen diesen Unfug, die religiösen Moral- und Sittengesetze in ein Zerrbild zu verwandeln. Ging doch neben diesen Selbstpeinigungen die grösste Nichtachtung des weiblichen Ehr- und Schamgefühles einher, und die einseitig nichtswürdige Denkungsart derer, die zum Kampf

mit den Sarazenen auszogen, hatte das infernalische Folterinstrument der Frau, den Keuschheitsgürtel (La ceinture de Bergamasque), aus dem Orient nach Europa eingeführt. Seine Existenz wird zwar von manchen übergefälligen Historikern ebenso geleugnet wie seine Anwendung, aber die noch in den Museen und Sammlungen auf Schloss Erbach, im Bayerischen Nationalmuseum, Arsenal in Venedig u. s. w. vorhandenen Exemplare führen eine scharf beredte Gegensprache.

In jener Zeit der schroffsten Gegensätze von Marienverehrung, tollköpfigstem Minnedienst und Mädchenraub nebst Klostereinsperrungen verloren Adam und Eva den letzten Rest der idealen Vermenschlichung durch die Kunst für lange Zeit.

Als Verächter des Gottesgebotes, als Sünde- und Todbringer verurteilte man sie auch zu körperlicher Hässlichkeit. Namentlich Eva traf dies Los. Sie wurde fast noch mehr als die Schlange zur listigschlauen, boshaften Verführerin des Mannes gestempelt und furchtbar wucherte das Unkraut des wahnwitzigsten Aberglaubens empor. Ob schön, ob hässlich, wurde das Weib nicht bloss für die rohe, urteilslose Menge die Mischerin von Liebes- und Zaubertränken, die Genossin des Satans, die nur auf das zeitliche und ewige Verderben des Mannes sann und in unbewachten Augenblicken nicht nur mit anderen Männern Ehebruch und Buhlschaft trieb, sondern auch mit dem leibhaften Teufel und seinem Gefolge.

Wohl selten haben sich die diametralsten Gegensätze in der Wertschätzung des Weibes so eng und unvermittelt berührt, wie in jener Periode. Einerseits eine Verhimmelung, die unseren modernen Feminismus weit in den Schatten stellt, und anderseits eine Herabzerrung und Rechtlosigkeit der schwächeren Menschheitshälfte, die in den aufgedrungenen Gottesurteilen, dem berüchtigten, so gerne abgeleugneten und doch verbürgten Jus primae noctis der Feudalherren u. a. eine so furchtbare Illustration erhält. — Das Weib in Mittel- und Westeuropa war zur Zeit der Kreuzzüge nicht viel besser daran als ihre Geschlechtsgenossin im Orient. Ein Spielball der Willkür und des Gelüstes des Stärkeren, das ihrem Schutz gewidmete Recht nichts als ein beschriebenes Stück Pergament, dessen Inhalt nicht beachtet wurde, weil nicht wenige derer, die in erster Linie dazu berufen waren, das Weib in Schutz zu nehmen, es nur

als verruchtes, verführerisches, eitles und nach unumschränkter Macht über den Mann dürstendes Geschlecht kennzeichneten, das auf die vagste Beschuldigung hin mit Feuer, Schwert, Strick, Einkerkerung u. dergl. in seinen Einzelindividuen gleich bösem Gewürm unschädlich gemacht werden müsse. Selbst für Kaiserinnen loderten die Feuerbrände, um daran die Pflugscharren glühend zu machen, die von der Verdächtigten zum Beweise ihrer Schuldlosigkeit mit blossen Füssen überschritten werden mussten.

Nichts lag näher, als dass die einseitige Missachtung des Weibes auf die Kunst zurückwirken musste. Diese vermied es denn auch geraume Zeit, die Teufelsbündlerin hübsch darzustellen; selbst wenn sie bessere anatomische und ästhetische Einsicht und hübschere Modelle gehabt hätte, würde sie es für die Oeffentlichkeit unterlassen haben. Als Sündertypen wurden die Gestalten von Adam und Eva hager, eckig und unschön, denn so wollten es die Fanatiker der Askese.

VI.

Die gotische Stilperiode.

In eine düstere, mystisch-pessimistische Anschauung von Welt und Menschen war die Volksseele hineingedrängt worden. Abhold der Schönheit der Erde und der des Weibes, verächtlich jedem Wink zu freudigem Lebensgenuss, sollte der einzelne wie die Gesamtheit der Einladung der Natur zum Zugreifen an der vollbesetzten Tafel gegenüberstehen. Dass jedoch nicht alle berufenen Vertreter der christlichen Gotteslehre ebenso schönheits- und lebensfeindlich waren, beweist ein Blick in die noch immer in den Klöstern blühende Bücherschreibekunst und Miniaturmalerei. Hier war man zum Glück tolerant genug, nicht nur die alten klassischen Schriften der vorchristlichen Zeit zugleich mit der Bibel zu kopieren, sondern die eine wie die anderen auch vielfach sehr sauber und durchaus nicht prüde zu illustrieren. Auch im Punkte der sexuellen Anatomie war man dort keineswegs so unwissend, wie man sich mitunter den Anschein gab. Doch all diese Schätze der Erkenntnis und des Wissens wurden ängstlich vor profanen Blicken der Aussenwelt gehütet; die Klosterbibliotheken waren ein geheiligter Raum, dessen Betreten nur den Bevorzugtesten gestattet wurde. Und es war recht und gut daran getan. In jenen wilden Zeiten des Faustrechts, wo so manche nominelle Schirmherrn der Klöster die ihnen eingeräumten Vorrechte nur zum Druck, zur kontinuierlichen Plünderung ihrer Schutzbefohlenen nützten, war es am Platze, die Schätze jeglicher Art, deren schlechteste nicht die Folianten waren, vor begehrlichen Blicken zu hüten. Der niedere Klerus war in ein drückendes Abhängigkeitsverhältnis von geistlichen und weltlichen Oberen gekommen und es lag einem von

diesen verwünscht wenig daran, einem Burgkaplan, der sich ungefügig zeigte, ebenso den Garaus zu machen, wie ein Kloster auszurauben und niederzubrennen. Derlei liess sich doch wettmachen mit einer anderen Stiftung, die nicht so gross zu sein brauchte wie jene, von der man sich die Mittel dazu geholt hatte, und in solchen Dingen war der Süden um kein Haar besser als der Norden.

Gegen diese Uebergriffe begann sich indes bald das Bürgertum zusammenzuschliessen. Um die klösterlichen Niederlassungen begannen sich Ortschaften zu gruppieren, die zu Märkten und Städten anwuchsen und mit festen Mauern und Türmen den beutelustigen Herren der ragenden Burgen Trotz boten. Damit bildete sich aber auch ein anderes, mehr vertrauliches Verhältnis zwischen dem niederen Klerus und dem gebildeteren Bürgertum heraus. Die Mönche wurden die Lehrer der Laien auch in der Kunst. Die Benediktiner, Zisterzienser, Prämonstratenser, überhaupt die geistig vornehmeren Orden, wurden nicht nur die Förderer der grösseren widerstandsfähigen Ansiedlungen, sondern auch der Laienkunst. Ihr Wirkungskreis hatte sich erweitert. Die Seelsorge, das Unterrichtswesen nahm ihre Kräfte ungleich mehr in Anspruch als früher und so kam es zur Gründung der berühmten Bauhütten, in denen vorerst unter kundiger mönchischer und geistlicher Oberaufsicht jene Meister der Kirchenbaukunst herangezogen wurden, die unsere stolzesten, herrlichsten Dome und Münster der gotischen Periode erbauten.

Im Norden blieb freilich die asketische und scholastisch-mystische Richtung noch lange die herrschende, ehe der kecke, derbe Steinmetzhumor sich hervorwagte.

Anders jenseits der Alpen. Dort besass man inmitten der blutigsten Fehden kein Talent zur Kopfhängerei. Man wollte dort in der Kunst für die Dauer so wenig die menschlich leibliche Schönheit, wie den frohen Genuss des Daseins missen. Man raffte sich auf, der Trilogie: Wein, Weib, Gesang auch in der Kunst wieder nach Möglichkeit Geltung zu verschaffen und machte dabei keinen allzu grossen Unterschied zwischen kirchlich und profan. Hier schlagen gar bald die Engelein, die einem Märtyrer die Siegespalme reichen, übermütig freudig über den Einzug eines neuen Himmelsbürgers ihren Purzelbaum, und die reizendsten pausbäckigen ge-

flügelten Jenseitsboten tanzen, musizieren und treiben sonst ihre heiteren Spiele an Orgel-, Kanzelbrüstungen u. s. w., in ihrer Kindlichkeit unbekümmert darum, dass sie splitternackt sind. Und die Kirche erweist sich liebevoll nachsichtig gegen diese heitere Kunst, die dem Volke einen fröhlichen Himmel vorzaubert und es keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Dies- und Jenseits herausfühlen lässt, wenn jenes angenehm sich gestaltete, aber eine recht freundliche Perspektive bot, wenn das Geschick hienieden das Gegenteil verhängte.

Während im Norden die grauen Steinriesen der Dome zu Wien, Strassburg u. s. w. emporstiegen und mit ihren Türmen den Eindruck weckten, als wollten die Menschen mit ihrer Hilfe in den Himmel klettern, verkleidete man im Süden die Wände der Kirchen innen und aussen mit farbigen Marmorplatten, auf denen die Sonnenstrahlen spielten und wunderbare, märchenhaft schöne Lichtreflexe hervorzauberten. Im Norden erstanden an den Wasserspeiern, Konsolen u. dergl. jene fratzenhaften Tier- und Menschengestalten, die direkt aus einer Hexenküche oder vom Blocksberg stammen konnten; in Italien begann in den Reliefs und Statuen, die man der Architektur einfügte, die Schönheit der menschlichen Gestalt, das hüllenlose Meisterstück der Gottesschöpfung, wieder seine Auferstehung zu feiern. Niemand nimmt dort Anstoss, an geweihter, heiliger Kultusstätte die Nacktheit gleichsam zu glorifizieren.

Schon im zweiten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts übernimmt Nicola Pisano in dieser Hinsicht die Führung. An der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa fügt er kühn unter die drei Figuren der Mittelsäule eine nackt hinein. Nicht minder waghalsig ist sein Sohn Giovanni (1250—1328). An dem Denkmal der Stadt Pisa auf deren Campo santo stellt er inmitten der Mahnung an Tod und Verwesung die allegorische Figur der Temperentia als hüllenloses Weib hin.

So urwüchsig und ungeniert sich oft der Witz deutscher Steinmetzen Luft macht in jener Zeit, derlei hätte doch keiner von ihnen wagen dürfen, Giovanni Pisano aber kannte seine Italiener. Es wird zwar darüber noch gestritten, ob er der Schöpfer der Reliefs an den Pfeilern der Fassade des Domes von Orvieto sei, aber Vasari nennt

ihn als solchen, ohne bis jetzt dokumentarisch widerlegt zu sein. Das eine dieser Reliefs bringt in einzelnen, durch Rankenwerk geschiedenen Szenen die ganze Schöpfungsgeschichte.

Ganz unten sehen wir die Schöpfung der Tiere und dann die Adams. An einen Fels gelehnt, liegt der erste Mensch gleichwie im Todesschlaf auf der Erde. Das wellig gelockte Haupthaar fällt ihm über die Schultern, das Gesicht umrahmt ein weicher, wolliger Vollbart. Der nackte Körper ist schlank von schönen Formen, die

Fig. 14. Vom Dom zu Orvieto. Aus W. Lübke „Geschichte der Plastik".

Gesichtszüge sind edel. Vor ihm steht der Schöpfer, kein Greis, sondern eine jugendkräftige Mannesgestalt, wie wir sie gewöhnlich als Christus verkörpert sehen. Mit der linken Hand sich auf einen Stab stützend, streckt er die rechte gegen Adam vor, als erteile er diesem den Befehl zum Aufstehen. Der Erschaffung Evas sind zwei Szenen gewidmet. In der einen hat der Schöpfer Eva, die auf einem Felsblock sitzt, soeben aus Adams Seite hervorgeholt, ihre Füsse stecken sogar noch bis an die Knöchel in dessen aufgebrochenem Brustkorb. Der Schöpfer hat seine linke Hand auf Evas Schulter gelegt, die ihm das Gesicht zuwendet, die rechte Hand hat jener segnend gegen sie erhoben.

Im folgenden Relief sind zwei Vorgänge zusammengezogen.

Nämlich man sieht, wie der Schöpfer, über den noch schlafenden Adam gebeugt, damit beschäftigt ist, die Lücke an dessen Körperseite zu schliessen. Unmittelbar daneben richtet er die mit dem Gebrauch ihrer Glieder sichtlich noch nicht vertraute Eva empor. Oberhalb dieser Szenen ist die Einführung ins Paradies. Eine Mauer, in deren Türe, gleichwie bei den anderen Schöpfungsvorgängen, Engel Zeugen sind, bildet den Hintergrund. Links steht der Baum der Erkenntnis, unter ihm beiderseits Adam und Eva, vor ihnen in der Mitte der Schöpfer, mit ausgestreckter rechter Hand auf den Baum weisend.

Auch das nächste Relief enthält zwei Szenen, links den Sündenfall, rechts die im Gebüsch zusammengekauert versteckten Frevler, denen Gott, aus einer Wolke mit dem Oberkörper hervorragend, zuruft. Im Sündenfall ist die Schlange um den Stamm des Baumes geschlungen und reicht den beiderseits Stehenden den Apfel, nach dem jedes von ihnen greift.

In der Vertreibung aus dem Paradiese steht der Engel mit hoch erhobenem Schwerte fast in der Mitte, rechts aber schiebt der Schöpfer selbst Adam, der sich den Schoss mit der Hand bedeckt, an der Schulter hinaus. Adam sieht sich hiebei mit kläglicher Miene um, Eva schreitet gesenkten Hauptes resigniert neben ihm. Auf dem nächsten Bilde bearbeitet Adam einen Felsblock mit einer Hacke, Eva aber sitzt spinnend auf dessen anderer Seite. Dem Opfer Kain und Abels folgt dann der Brudermord und ganz oben zwei Szenen, die genrehaft gehalten sind. Links sitzt eine menschliche Gestalt, offenbar im Begriff, einem jüngeren Sprossen Unterricht zu erteilen, rechts eine Frau damit beschäftigt, ein leichtes, luftiges Gebäude aus Stäben zu verzieren. Links sitzt eine Figur mit einem Zirkel in der Hand, mit dem sie auf einer Pergamentrolle nachmisst. Es scheint dies ein Hinweis auf den Städtebauer Kain und seinen Sohn Hannoch (Buch Moses I Kap. 4 V. 17) zu sein.

Die gesamten menschlichen Figuren dieser Reliefs sind völlig nackt, sehr hübsch und mit guter Kenntnis der plastischen Anatomie, sowie sichtlichem Streben nach Schönheit durchgebildet. Weder Adam noch Eva besitzen einen Nabel. Der Schöpfer trägt eine lange Tunika und die Engel gleichfalls, jener aber auch noch

einen Mantel. An dieser Gewandung, die in grossen breiten Flächen mit schön geordneten Faltenzügen den Körper umhüllt, zeigt sich ein für jene Zeit ganz bedeutendes Können des Künstlers, denn ganz deutlich treten dort, wo die Kleidung sich anschmiegt, die Umrisse der betreffenden Körperpartien hervor, jedoch nicht mit jener Aufdringlichkeit, die in späterer Zeit mit der Spielerei der sogenannten nassen Gewänder den Verfall der Kunst bezeichnet. — Ist bei Adam ganz naturalistisch die Behaarung des Mons veneris wiedergegeben, so fehlt sie bei Eva. Es ist damit wieder auf die Antike zurückgegriffen, in der dies auch dem reifen Weibe eigene Merkmal der Mannbarkeit mangelte, jedoch keineswegs aus blöd prüdem falschem Schamgefühl, sondern weil, wie noch heute im Orient, die Sitte das Weib dazu zwang, den Haarwuchs an dieser Körperpartie zu entfernen. Dies geschah durch eifrigst betriebenes Ausreissen der ersten Wollhärchen, die sich zeigten, oder wo diese immerhin mehr oder weniger schmerzhafte, die Haarwurzeln vernichtende Prozedur gescheut wurde, durch periodisch wiederholtes Wegbeizen des Nachwuchses mit einem aus Kalkpulver und solchem von Auripigmentum bestehenden Gemisch, das mit Rosenwasser zu einem Brei angerührt, mit einem breiten Holzstäbchen aufgetragen und nach einigen Minuten, ehe es die Haut angriff, wieder weggeschabt wurde. Dies Mittel, jetzt noch bei den Mohammedanerinnen unter dem Namen „Rusma“ im Gebrauch, ätzt von jeder Körperstelle für einige Zeit jeden Haarwuchs radikal weg, freilich nicht ohne bei unvorsichtiger Anwendung die Haut anzugreifen, Entzündungen mit Vergiftungserscheinungen hervorzurufen und bei brünetten Personen jene blaugraue Hautfärbung, die wir bei vielen Männern mit starkem, dunklem Bartwuchs nach dem Rasieren beobachten können, zu erzeugen. Auch die orthodoxen galizischen und russischen Juden benutzen das Rusma, weil nach dem Beispiel Simsons mit ihrem Willen kein Schermesser sie berühren darf. Man hält dafür, dass das Entfernen der Haare an den weiblichen Genitalien lediglich ein im wasserarmen Orient einfach gebotenes prophylaktisch-hygienisches Reinlichkeitsverfahren war und ist.

Die Pisano waren eine echte Künstlerfamilie, die für das toskanische Gebiet eine wichtige Schule begründeten. So schuf dann

Andrea Pisano (1270—1340) die Reliefs am Campanile des Domes von Florenz, deren wieder mehrere die Schöpfungsgeschichte behandeln, und zwar nach Zeichnungen von Giotto. Auf einem von ihnen sehen wir wieder einen ziemlich jugendlichen Gottvater, der mit beiden Händen die bis zum Ansatz des Oberschenkels sichtbare Eva aus der Seite des schlafenden, aber mit dem Nabel ausgestatteten Adam hervorzieht.

Schon die Schule Nicola Pisanos bildete sehr tüchtige Künstler heran. Dies beweist Arnolfo di Cambio (1232—1310), der mit den Figuren von Adam, Eva, Kain u. s. w. am Tabernakel der Kirche San Paolo fuori in Rom zeigt, dass er dem nackten Körper wohl gerecht zu werden verstand.

Dass eine so frisch und kräftig geübte Kunst bald auf die Nachbarschaft übergreifen musste, liegt nahe. So entstand in Trau, dem schon im Jahre 350 n. Chr. genannten Tragurion, auf dalmatinischem Boden, im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts der interessante Dom. Als dessen wahrscheinlicher Erbauer wird von R. E. Petermann ein Matthäus Gojkovic genannt, den man auch für identisch hält mit dem Magister Matthäus Dalmaticus, dem Architekten des Domes zu Sebenico. Am Dom zu Trau sehen wir an den mächtigen Flügeln des Haupttores das Alte und Neue Testament symbolisiert. Das Portal, in barbarischer Pracht, inschriftlich 1240 von einem einheimischen Meister Raduanus ausgeführt, wird von zwei Löwen flankiert, die je eine roh gearbeitete Statue, Adam und Eva, tragen.

Der lebhafte Handelsverkehr, der mit Italien im Gange war, trug dessen Kunstanschauungen, doch nicht auch die dort rasch wieder errungene Kunstfertigkeit, nach dem Norden, nach Deutschland. Zudem bildete sich hier der aus dem nordwestlichen Frankreich vorgerückte gotische Stil so charakteristisch aus und um, dass gar nicht wenige Kunstgelehrte keinen Anstoss nahmen, ihn als „germanischen“ zu bezeichnen. Als solchen übernahmen ihn auch die südromanischen Völker, Italiener und Spanier. Die einen wie die anderen modelten ihn aber nach ihrem Geschmack, so dass er wohl in der Ornamentik zahlreiche und charakteristische Aehnlichkeiten aufweist, im Figürlichen dagegen ganz erhebliche Abweichungen. Die Vergleiche der einschlägigen Werke im Süden und Norden zeigen

ganz deutlich die grossen Unterschiede sowohl in der natürlichen Freiheit der Auffassung, wie auch der technischen Behandlung des Materials. Dieses, in Deutschland meist Sand- doch auch Kalkstein, liess freilich diesseits der Alpen jene feine, subtile Ausarbeitung nicht zu, die jenseits der feinkörnige Marmor aller Art ermöglichte, doch hinsichtlich der Derbheit der Formengebung und Auffassung sind namentlich die nackten Gestalten von Adam und Eva ein Beweis von der Befangenheit der im Norden sich nur langsam freiringenden Kunst.

An der aus dem dreizehnten Jahrhundert stammenden Magdalenenkirche in Breslau finden wir z. B. an den Kapitälen zweier Säulen Adam und Eva mit dem Erkenntnisbaum und der Schlange im Relief. Die Figuren weisen nicht eine Spur jener feineren Durchbildung und graziösen natürlichen Formengebung auf, die sich die italienische Kunst bereits zu eigen gemacht hatte.

Erst die Bauhütten von Strassburg und Freiberg in Sachsen, in denen reicher statuarischer und sonstiger plastischer Schmuck für das Münster von jenem und den Dom in diesem geschaffen wurde, wirkten läuternd auf dem Gebiete. Dazu gesellte sich dann Freiburg im Breisgau. An den Archivolten der Vorhalle seines herrlichen Münsters finden sich unter anderen die ersten reizvollen Figürchen der Stammeltern aus der gotischen Periode auf deutschem Boden.

Sie dürften wohl vorbildlich gewesen sein für die am Westportal der S. Lorenzkirche in Nürnberg der Gesellschaft zweier Patriarchen einverleibten. Die nackten Körper sind an ihnen anatomisch nicht übel durchgeführt, aber trotzdem sind sie von einer gewissen spiessbürgerlichen Trockenheit. Man empfindet, dass diese Figuren nicht geschaffen wurden, um sinnliche Lebensfreudigkeit bei ihrem Beschauer zu wecken. Aehnlich verhält es sich mit denen an der Nürnberger Frauenkirche, auch ihnen mangelt der schöne rhythmische Linienfluss der Körper, der von der echten Menschenschönheit unzertrennlich ist und den die Italiener sich überraschend schnell wieder in ihren Skulpturen eigen gemacht hatten.

Eine ganz reizend naive Auffassung zeigen die Reliefs im Tympanon des Hauptportales am Münster zu Ulm, die den Sünden-

fall und seine Vorgeschichte zum Vorwurf haben. Da schlüpft nämlich die niedliche Eva in der einen Szene, echt geschämig in ihr Hemdchen, wobei Gottvater fürsorglich behilflich ist. Auch am Südportal der Kreuzkirche zu Gmünd in Schwaben treffen wir reizend naive Darstellungen der Schöpfungsszenen.

Die monumentale Malerei der gotischen Stilperiode hat sich anscheinend nicht sehr viel mit den Gestalten von Adam und Eva befasst, und was davon vorhanden war, mag wohl auch meist der Zerstörung durch die Zeit, oder bei Neuerungen jener durch Menschenhand verfallen sein. Als Zeugnis für die Richtigkeit dieser Annahme können wohl die vor wenigen Jahren unter der Tünche wieder aufgefundenen Fresken im Kreuzgang des Benediktinerklosters Emaus in Prag gelten. Dies Kloster wurde von Kaiser Karl IV. (1319—1378), der seine Residenzstadt an der Moldau mit so vielen schönen Baudenkmälern schmückte, gegründet, und zwar wohl um die Mitte seiner Lebenszeit. Die Fresken, zweifellos der gleichen Zeit entstammend, bilden an den spitzbogigen Wandflächen eine fortlaufende Bibelillustration, mit Darstellungen aus der Heiligenlegende gemengt und vermehrt. Ein Wandfeld ist ganz der Schöpfungsgeschichte gewidmet, deren Einzelszenen, wie sich eben Platz hiefür bot, ineinander übergreifend gegeben sind. Die Figuren sind freilich ziemlich eckig, ungelenk und hager, doch trotzdem mit einem gewissen Naturalismus behandelt. Man spürt nur heraus, dass ihrem Schöpfer die Miniaturmalerei geläufiger gewesen sein musste als die Ausführung von Figuren im grösseren Massstabe. Dabei ist aber manches an ihnen mit einer grossen Portion kecker, gerade nicht klösterlicher, doch im Zuge der Zeit gelegenen Realistik aufgefasst und verarbeitet.

Ungefähr in diese Zeit fallen auch die Reliefszenen der Schöpfungsgeschichte, denen die der Erlösung gegenübergestellt sind, am Westportal der Kirche zu Thann im Oberelsass. Auch ihnen ist eine Art Miniaturenstil eigen und dieser Eindruck wird noch durch den Umstand verstärkt, dass die Figuren klein und eng zusammengedrängt sind.

Wie der Miniaturenstil in der gotischen Periode sich gegen den in der voraufgegangenen romanischen, umgestaltete, davon gibt

die Weltchronik des Rudolf von Ems ein anschauliches Beispiel. In Versen geschrieben fand sie sich in einem Folianten des Klosters Benediktbeuern mit originellen Illustrationen. Das Werk entstand im vierzehnten Jahrhundert, und die ganze Naivität solch eines frommen Bruders, dem seine stille Zelle, der Klostergarten und die Kirche seine ganze Welt waren, spricht aus dem Text und den ihm eingefügten Bildern.

Da steht der geschlechtslose Adam vor dem Schöpfer und

Fig. 15. Aus der Weltchronik des Rudolf von Ems. Aus der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Originalaufnahme von K. Teufel, K. Hofphotograph in München.

faltet gerade mit demütigster Miene die Hände zum Gebet. Gottvater gebärdet sich ganz wie ein Prior, der einen jungen Novizen unterweist; er trägt sogar eine dem Mönchshabit gleichende Gewandung. Bei der Erschaffung Evas gab ihm der Künstler jedoch einen Mantel. Adam stützt schlafend seinen Kopf in die eine Hand, Eva aber wird vom Schöpfer an ihren zusammengefalteten Händen aus dem Leibe Adams hervorgezogen. Sie ist noch klein wie ein Kind und blickt mit dankbarem Ausdruck zu dem empor, der sie ins Leben rief.

Ganz originell ist die landschaftliche Szenerie behandelt. Diese Bäume mit den dünnen Stämmen, den zart gezackten Blattzweigen könnte man ohne weiters für Blumen halten, umsomehr als sich ihre vordersten Zweiglein ganz bestimmt und scharf vom Unter-

grund abheben. Es ist dies wohl eine der letzten, rein aus Klosterboden entsprossenen Miniaturen; denn die Laienkunst sucht auf ganz andere Weise Leben in ihre analogen Darstellungen zu bringen.

Dies sehen wir an den kurz danach (1354) oder gleichzeitig entstandenen, ebenfalls die Schöpfungsgeschichte behandelnden Reliefs in der Hohlkehle des Nordportales am Münster zu Freiburg im Breisgau. Es sind ihrer zehn und einige davon namentlich dadurch

Fig. 16. Aus der Weltchronik des Rudolf von Ems. Aus der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Originalaufnahme von C. Teufel, K. Hofphotograph in München.

interessant, dass ihr Verfertiger realistisches Leben hineinzubringen versucht, wobei er freilich manchmal freiwilligem oder ungewolltem Humor verfällt.

Im kräftigsten Mannesalter, in langem Gewande ist Gottvater gebildet, doch bocksteif, gleich einem der ungelenksten Rekruten, steht der neu erschaffene Adam vor ihm, den er gerade zurecht richtet, wie etwa ein Instruktionskorporal jenen beim Exerzieren. In der Erschaffung der Eva fällt die treffliche Verkürzung der Figur des schlafenden Adam auf. Die Ehe wird durch die Szene symbolisiert, in der Gottvater Adam und Eva zusammengibt; die stramme, fast militärische Haltung der Ehekandidaten leiht aber dazu einen schwerlich beabsichtigten heiteren Beigeschmack. Eine drastische Zugabe erhielt der Sündenfall. In dem darüber befindlichen Bogenfeld sitzt nämlich der thronende Schöpfer, den einerseits ein Engel

anbetet, während nebenan mit kühnem Salto mortale sich ein Teufel rücklings in die Hölle stürzt. Der Vertreibung aus dem Paradiese ist noch eine idyllische Familienszene, Adam und Eva bei der Arbeit, angefügt.

Eine auffallende Erscheinung ist, dass der deutschen Gotik für den Innenschmuck der Räume das Steinmaterial bald nicht mehr genügte. Betonte sie in diesem selbst in der Plastik immer noch vorwiegend das konstruktive Architekturelement, d. h. ordnete die Skulptur sich dem Zuge jener an Pfeilern, Säulenkapitälen, Wimpergen u. s. w. unter, so huldigte sie bereits sehr zeitig an den mächtigen hohen Durchbrechungen der Wandflächen, den Fenstern, durch Einsetzen von Glasmalereien der Farbenfreudigkeit, die mächtig wieder erwachte. Diesem neugeborenen Farbenbegehren Rechnung zu tragen, hatte man bereits zur farbigen Tönung von Steinskulpturen gegriffen, wofür der vor einigen Jahrzehnten hinter einem vorgebauten Barockaltar der Skt. Peterskirche in München zum Vorschein gekommene steinerne vom Jahre 1376 ein unwiderlegbarer ausgiebiger Beweis ist. Doch man war damit nicht zufrieden. Der Stein saugte die Farben zu sehr ein, sie wurden matt, unansehnlich und blätterten ab. Nun griff man zum Holze, und damit war gefunden, was man verlangte, bedurfte. Allerdings verfiel die Holzskulptur gerade durch die Polychromierung, besonders im Relief, aber auch selbst im Figuralen der sogen. Schreine, überraschend schnell dem der Plastik eigentlich widerstrebenden Malerischen der Anordnung; sogar die perspektivische Behandlung machte sich rasch geltend, aber es entstanden doch jene Prachtwerke von Altären, die heute noch der Stolz so mancher kleinen Pfarr- und Klosterkirche sind. Schon ziemlich von Anfang an sehen wir diese Altarwerke mit der Gold- und Farbenpracht, die ihnen verliehen wurde, mit den Glasmalereien der Fenster wetteifern, und so geschickt verstanden die alten Meister ihre Sache, dass beide zu richtiger Geltung kamen.

Es währte auch nicht lange, so tauchten auch die Gestalten der Stammeltern an diesen Schnitzaltären auf. Schon an einem in der 1331 geweihten Stiftskirche zu Oberwesel am Rhein finden wir sie, und zwar in ganz trefflicher Ausführung. Das weichere, ge-

schmeidigere Material des Holzes, vornehmlich das der feinfaserigen Linde, eignete sich eben ganz vorzüglich zur subtilsten Durcharbeitung aller Partien, und die Lebendigkeit der Farbe half dann nach.

Merkwürdig ist, dass die Stammeltern seit der altchristlichen Periode ihre dominierende Stellung zu jener Zeit an Grabdenkmälern völlig eingebüsst haben. Nur höchst selten sind sie an solchen noch zu treffen und dann nur immer nebensächlich behandelt. Aber so wie sie jetzt von der Aussenseite der Kirchen wieder in deren Inneres vorgedrungen sind, so werden sie auch neuerlich ein sehr beliebtes Motiv der Kleinkunst.

Nur in Frankreich und auch in Italien vermag die monumentale Holzskulptur, wenn man sie so nennen darf, noch keinen rechten Boden in der kirchlichen Kunst zu gewinnen, dagegen haben wir in jenem erstgenannten Lande an den Reliefs mit den Paradiesesszenen an den Wänden der Vorhalle der Kathedrale von Tournay ganz vortreffliche naiv und lebenswahr aufgefasste Arbeiten vor uns. Sie werden einem Meister Guillaume du Gardin um 1341 zugeschrieben. Uebrigens konnte die französische Plastik mit der italienischen und selbst mit der deutschen nicht immer recht Schritt halten. Dies beweisen die dem Jüngsten Gericht einverleibten Gestalten von Adam und Eva an der Fassade der Kathedrale von Bourges. Sie stammen aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, daher allerdings aus etwas früherer Zeit als die nun zuletzt angeführten, sind aber dafür auch von jener Art, die man noch mit dem Kindesalter einer Kunst in Verbindung bringt. Namentlich die Figur Adams ist die reine Persiflage auf den Stammvater der Menschheit. Spindelbeinig und hager, mit eingeknickten Knieen steht er, eine wahre Jammergestalt, vor uns. Ein ober ihm placierter Höllensohn macht sich noch das Privatvergnügen, ihm mit einer Fackel die Kopfhaare anzuzünden, und Adam lässt dies über sich ergehen, indem er mit der Miene eines sich resigniert der Verzweiflung Ueberantwortenden den Kopf nach vor- und abwärts beugt. Neben ihm schreitet Eva. Auch sie hat dünne Beine, und ihr übriger Körper ist gleichfalls nicht dazu angetan, begehrliche Gedanken nach seinem Besitz zu wecken, obwohl der Künstler sicht-

lich bemüht war, ihr den Eindruck der Mädchenhaftigkeit zu leihen. Den linken Arm untergeschlagen, stützt sie auf dessen Hand den rechten. Die rechte Hand legt sie an die Wange. In ihrer Miene und ihrem Blick, mit dem sie auf Adam hinübersieht, liegt jedoch etwas Abstossendes. Die Geste und ein spöttischer Zug um die Mundwinkel gibt ihr das Charakteristikum einer herzlosen Kokette, die sich darüber freut, einen Mann betrogen zu haben, und mit höhnischer Grimasse neugierig beobachtet, wie dem von ihr Uebertölpelten die vom Schicksal zu vollziehende Strafprozedur für seine vertrauensselige Dummheit anschlägt. — Es kommt einem vor, als hätte der Schöpfer dieser Gruppe all die perfiden Charakterzüge der Weiber in den Ehebruchdramen und Romanen unserer Zeit, aber auch die bodenlose Schwäche der dupierten Opfer solcher Falschmünzerinnen der edelsten Gefühle voraus empfunden.

Im weiteren Verlauf der gotischen Stilperiode werden die Gestalten von Adam und Eva immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Der Heiligenkultus als Schutzpatrone gewinnt an Ausdehnung, und überdies boten diese weit mehr Gelegenheit zur Entfaltung farbiger Prachteffekte in der Gewandung. Für das Nackte fand man sein Auslangen mit dem Christuskörper am Kruzifix, dessen langer Rock der byzantinischen Periode in das schmale Lendentuch zusammengeschrumpft war, als „Schmerzensmann“ (Ecce homo) und an Heiligen, wie Sebastian, Johann der Täufer, Laurentius, Vitus u. s. w. Für die Schönheit des nackten Frauenkörpers empfand man wohl instinktiv den Mangel guter Modelle, und dabei spielte noch die schwierige Erlangung solcher mit. Die Prüderie der Künstler hielt diese wohl kaum vor derlei Darstellungen zurück, denn die Sittengeschichte jener Zeit erzählt uns genugsam von dem Treiben in den öffentlichen Badstuben, Frauenhäusern, dem Tross „fahrender Frauen“, die nicht bloss den Landsknechtzügen, sondern auch den Reichs- und Landtagen und nicht zuletzt den Konzilien als reichliche Zugabe auf dem Fusse folgten. Jene Zeit, als die „gute alte“ von ihren Nichtkennern gepriesen, war um kein Haar besser als die heutige. So manches Weib und Mädchen ergab sich skrupellos dem nächstbesten Galan, doch die grösste Leichtfertigkeit im Lebenswandel ward minder streng gerügt und verpönt als die Gewährung des

Anblicks des hüllenlosen Leibes zum Studium für den Künstler. Die äusserlich sittsame Heuchelei war auch damals schon der Triumph raffinierter Kurtisanen.

Auch in Italien, wo doch die freiere Lebensanschauung von jeher auch freiere Sitten schuf, herrschten ähnliche Verhältnisse. Die kirchliche Kunst strebte auch dort wieder mehr nach Pracht und Pomp. Diese waren nun aber mit Adam und Eva nicht zu erzielen. So verlieren sie sich denn auch hier ins Nebensächliche, Kleine. Andrea Orcagna (1329—1368) ist einer der letzten von Bedeutung in dieser Stilperiode, der Adam und Eva in seinen Fresken zur Schöpfungsgeschichte in der Kirche Santa Maria Novella zu Florenz im wahren Sinne verherrlicht. In der Plastik bringt sie noch Pierro an seinem Antependium des Skt. Jakobusaltares der gleichnamigen Kapelle des Domes zu Pistoja (1357), jedoch nur in kleinen Relieffiguren.

In der Kirche Notre-dame zu Broix in Frankreich stossen sie uns auch noch auf aus jener Zeit. Dort fasst ein Zwingbogen das Fenster mit dem Glasgemälde von Maria Himmelfahrt und Krönung ein. In dem Fries von jenem sind fünf Kreuzigungsszenen eingefügt, denen Adam und Eva beigegeben sind. — Merkwürdigerweise sind diese beiden Figuren an dem nach einem Plan von Chalgrain 1811—1825 erbauten Arc de l'etoile in Paris ganz getreu kopiert.

Eine originelle Miniatur in dem aus dem dreizehnten Jahrhundert stammenden Psalterium cum figuris, der in Paris aufbewahrt wird, sei an dieser Stelle auch noch erwähnt. Die Erschaffung Evas ist nämlich dort ganz vom rein künstlerischen Standpunkt aufgefasst. Ein Engel fungiert als Gehilfe des Schöpfers, indem er die vorgearbeitete Statue der Eva vor diesen hinstellt. Der liebe Herrgott erhebt denn auch gerade die rechte Hand, um die schmucke Eva fertig zu modellieren. Dies ist eine ganz reizend naive Auffassung des Schöpfungsaktes.

In Deutschland können wohl die Gestalten der Stammeltern, die an der „Armesünderpforte" des Domes zu Halberstadt ihren Platz fanden, als Ausklang der streng gotischen Stilrichtung betrachtet werden. Die Pforte, durch die einst die Exkommunizierten

nackt und bloss zur Erhöhung ihrer Schmach herausgetrieben wurden, wird durch zwei nebeneinander gestellte Spitzbogen gebildet, die eine Mittelsäule verbindet. An dieser strebt der Baum der Erkenntnis empor. Rechts und links von ihm in den Ecken zwischen den Bogen und der Mauer standen die alten, ursprünglichen Figuren von Adam und Eva. Ihre Nacktheit verletzte das Schicklichkeitsgefühl eines Kirchenverwalters der späteren Zeit, der mit dem lieben Herrgott offenbar in grosser Meinungsdifferenz darüber war, dass die Menschenkinder so ganz ohne Beihilfe der Schneiderkunst geboren werden. So verbannte er denn die beiden Urahnen in das Verlies eines als Rumpelkammer dienenden Kellerloches und liess an ihre Stelle zwei mit schmucken Fellröcken bekleidete setzen. Damit war sicher Halberstadts Prestige in puncto der Sittlichkeit gerettet. — Sancta simplicitas!

Das kräftig emporstrebende Bürgertum, das vielfach, besonders aber in den Reichsstädten, sich ein förmlich republikanisches Gemeinwesen an Stelle der früheren feudalen Schutzherrschaft eingerichtet hatte, verweltlichte auch die Kunst. Die tatkräftigen Handwerker waren so wenig zimperlich, wie die reiselustigen Kaufherren. Die Rat- und Gildehäuser, Zunftstuben u. s. w. erhielten manchen bildlichen Schmuck, der mit der Prüderie durchaus nichts zu tun hatte. Der Altstädter Brückenturm in Prag mit der drastischen Eckkonsole von Landsknecht und Nonne, das Tympanon am la tour St. Jaques in Paris, das die Madonna bei ihrer Himmelfahrt nur mit einem handbreiten Stück Schleier über dem Schoss darstellt und zu dem im Bayerischen Nationalmuseum in einem holzgeschnitzten, polychromierten Relief ein Pendant gegeben ist, sind ebenso wie die Darstellung des Jüngsten Gerichts an der goldenen Pforte des Domes in Freiberg in Sachsen gleich manch anderem Kunstprodukt jener Periode ein Beweis, dass die durch zelotisch-asketische Scholastiker sich beengt fühlende Kunst sich auf weltlichem Gebiete für das Verwehren des Nackten auf kirchlichem schadlos hielt. Dass sie übrigens auch auf diesem ihren Vormündern zu rechter Zeit ein Schnippchen schlug, davon sind die für den flüchtigen Beschauer sich freilich im Gewirr ihrer plastischen Nachbarschaft häufig verlierenden oft genug höchst drastischen Gebilde der Wasserspeier, Konsoleträger u. s. w.

Zeugnis, die wir am Prager Veitsdom, französischen und deutschen Kathedralen, Münstern u. s. w. finden.

Der angeborene natürliche Witz des Volkes, seine naiv gesunde Anschauung menschlicher Dinge lassen sich eben auf die Dauer nicht unterdrücken. Dafür ist die Kunstgeschichte ein vollgültiger Beweis, denn auf jede Periode ihrer Niederhaltung durch eine pietistisch antinaturalistische Strömung folgt eine Periode des Aufschnellens im entgegengesetzten Sinne.

VII.

Die Renaissance.

Die Wiedergeburt der Kunst auf den Fundamenten der Antike, deren Periode wir unter dem Begriffe „Renaissance“ zusammenfassen, setzt viel früher ein, als eine ganze Reihe von Forschern annehmen. Deren Irrtum kommt daher, dass sie beim Abteilen der Stilperioden sich lediglich an die Werke der Architektur halten, die insbesondere in nordischen Ländern, doch auch noch in Spanien, die charakteristischen Grundformen der Gotik zeigen, während die Plastik und Malerei der Schwesterkunst Architektur schon ein gut Stück vorausgeeilt sind. Das Schlagwort vom „Cinque cento“ hat seine Bedeutung für den Norden so gut wie für Italien.

Die Gärung in der Republik der Geister gebar die in der Kunst, die wir die bildende nennen. Die Epen von Dante, Petrarca, die lustigen Erzählungen Boccaccios, die man so gerne als Pornographie hinstellen möchte, obwohl sie ein verwünscht getreuer Sittenspiegel seiner Zeit sind, gaben dem reformatorischen Geiste, der sich in der Kunst regte, den Anstoss zum Durchbruch. Die bildende Kunst war lange genug der scholastisch-mystischen Richtung dienstbar gewesen, sie wollte wieder zur Mutterbrust der natürlichen Schönheit zurück.

Und die Kirche? — Nun, ihre Macht war befestigt, sie hatte all die Zeit her gesehen, welch treffliche Verbündete die Kunst für sie zu sein vermochte und deshalb unterstützte und förderte sie die neuen Bestrebungen jener. Von keinem unparteiisch Einsichtigen kann dem römischen Papsttum und seiner Hierarchie der Ruhm geschmälert und bestritten werden, dass sie es waren, die des Abend-

landes Kunst zu jener Höhe emporführten, die heute noch die Bewunderung der ganzen gebildeten Welt erregt. Die kirchliche Hierarchie hatte in den Ländern des Westens die Grundlage geschaffen, auf denen sich die romanische und gotische Stilperiode in ihren herrlichen Prachtwerken auslebte, sie schuf die neuen, auf denen die Kunst sich zu einer Höhe emporarbeitete, die noch für Jahrhunderte das Staunen der Nachwelt erregen wird. Und was war es, was beide, aneinander gleichsam, so riesengross werden liess? — Die von kunstsinnigen und kunstverständigen Päpsten und Prälaten geübte Toleranz war das einfache Hilfsmittel. Es ist merkwürdig, dass die Kunst des Westens ihren grössten Aufschwung nahm zu einer Zeit, da die des Ostens in der Verknöcherung ihrer Schablonenhaftigkeit dem totalen Untergang verfiel. Noch merkwürdiger aber ist, dass dieses fast schrankenlose Aufstreben, das Erreichen des Gipfels mit jener Zeit zusammenfällt, in der die Scheiterhaufen der Ketzer- und Hexengerichte am intensivsten aufzuflammen begannen.

Jacopo della Quercia (1374—1438), Filippo Brunellesco (1377—1446) und Tommaso Guidi Masaccio (1401—1428) können als das Dreigestirn bezeichnet werden, das in leuchtendstem Glanze den Nachfolgern die Siegesbahn wies, nachdem ein Giovanni Cimabue (1240—1300), Giotto di Bondone (1276—1336) bereits als Propheten voraufgegangen waren. Neben diesen hatten sich vor Anbruch des fünfzehnten Jahrhunderts schon einige kleinere gemüht, der in ihnen lebendig gewordenen neuen Auffassung Ausdruck zu geben, doch erst dem Genie jener drei, deren jeder einen Zweig der Schwesterkünste repräsentierte, war es vorbehalten, die Knospen zur Blüte zu entfalten.

Jacopo della Quercia gebührt widerspruchslos das Zeugnis, der neuen Richtung in der Plastik die Bahn völlig freigemacht zu haben. Seine zehn Reliefs an den Türpfosten von San Petronio in Bologna sind der Höhepunkt, den er in seiner Kunst erreichte. Sie haben die Genesis zum Vorwurf und gliedern dieser noch ein reizvolles Genrebild familiären Lebens an. Mit dem Grabscheit bearbeitet Adam den Boden; sein Mantel flattert im Winde und man erkennt, welche Mühsal die Beschäftigung verursacht. Neben ihm steht Eva.

Ein an der Hüfte aufgerafftes Stück Stoff schmiegt sich um ihre Schultern und fällt am Rücken, sowie über die Lenden herab, den Schoss bedeckend. Sie handhabt den Spinnrocken, zu ihren Füssen aber tummeln sich, so recht nach Kinderart, ihre beiden Knaben. Der eine hält das linke Bein der Mutter mit aller Zärtlichkeit, deren er fähig ist, umschlungen, der andere, sichtlich von kindlicher

Fig. 17. Jacopo della Quercia. Von San Petronio in Bologna.
Aus W. Lübke „Geschichte der Plastik".

Eifersucht geplagt, stellt sich mit dem einen Füsschen auf den Fuss der Mutter, um sein eines Aermchen so hoch als möglich zu ihr begehrlich emporstrecken zu können, während er mit dem anderen den Rivalen um die Gunst der Mutter zurückschieben zu wollen scheint.

Diese ganze Szene ist so naiv dem Leben abgelauscht, so köstlich wiedergegeben, dass man die natürliche Empfindung förmlich daraus hervorquillen spürt. Dabei verrät die Behandlung der Körper, sowie deren Bekleidung einen weichen schönen Linienfluss, wie er

seit den Tagen der Antike an keinem Bildwerk mehr zu finden war. — Die Entstehungszeit dieser reizenden Idylle wird um das Jahr 1425 vermutet.

Ungefähr zu gleicher Zeit schuf Tommaso di Ser Giovanni, genannt Masaccio, in der Cappella Brancacci der Kirche Santa Maria del Carmine zu Florenz sein Meisterwerk im neuen Stile der Malerei, die Fresken aus dem Alten und Neuen Testamente. Aus der Darstellung des Sündenfalles spricht zwar noch einige Befangenheit, in der Vertreibungsszene jedoch hat sich der Künstler zur vollen Kraft des dramatischen Ausdrucks erhoben. Aus der zinnenbekrönten Pforte des Paradieses schreiten Adam und Eva. Sie tragen einen schmalen Blätterkranz um die Hüften. Adam verhüllt mit beiden Händen das bärtige Antlitz. Eva bedeckt mit der rechten Hand die Brust, mit der linken den Schoss, mit schmerzlicher Miene richtet sie den Blick gen Himmel, wo hinter ihnen der Engel der Vollstreckung auf einer Wolke knieend schwebt, das Schwert in der Rechten, die Linke befehlend, ausweisend vorgestreckt. Die nackten

Fig. 18. Masaccio, die Vertreibung aus dem Paradiese. Florenz.

Fig. 19. Jan und Hubert van Eyck.
Flügel des Altars in der Skt. Bavokirche in Gent.
Jetzt K. Museum in Brüssel. Nach Original von
Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

Körper der Vertriebenen sind vortrefflich behandelt. Wenn es auch feststeht, dass bei dem frühzeitigen Tod des Meisters der ganze Freskenzyklus erst von Filippino Lippi vollendet wurde, so ist doch kaum zu bezweifeln, dass dieses Bild noch seine Gesamtdurchführung von Masaccio erfuhr. Mit Recht ist diese Komposition vorbildlich geworden, denn es liegt über ihr ein taufrischer Hauch jugendlicher Schönheit und lebenswarme Kraft pulsiert in den Gliedern dieser Gestalten.

Nun aber begegnen wir etwas ganz Auffälligem. Zur nämlichen Zeit, da sich die genannten beiden Künstler jenseits der Alpen zu einer neuen Kunstauffassung durchringen, vollzieht sich im Norden oben an zwei anderen ganz der gleiche Prozess, nur unter wesentlich ungünstigeren Umständen, denn ihre gesamte Umgebung steht noch im Banne des gotischen Stiles und sie selbst müssen ihr Werk, soweit es dessen architektonischen Teil betrifft, jenem anpassen. Die Brüder Hubert und Jan van

Eyck fassen die Idee zu ihrer weltberühmten Meisterschöpfung des Skt. Johannisaltares für die Skt. Bavokirche in Gent. Die ersten ausführenden Arbeiten dürften um 1420 herum zu datieren sein. Man nimmt an, dass Hubert der Vater des ersten Gesamtentwurfes ist, bei seinem unruhigen Temperament aber nicht zur vollen Durcharbeitung und Ausführung kam, sondern diese seinem Bruder Jan zum weitaus grössten Teile überliess.

Für uns kommen die äussersten Teile der Innenseite der Flügeltüren des Altarschreines in Betracht. Sie zeigen Adam und Eva in stark naturalistischer Auffassung. Jan van Eyck gilt als ihr Schöpfer. Im Louvre zu Paris befindet sich eine Silberstiftzeichnung der beiden Figuren, doch es kann nicht mehr festgestellt werden, ob sie von einem der beiden Brüder van Eyck oder einem späteren Kopisten herrühren. Genau in der gleichen Haltung wie jene, sind sie doch wesentlich unschöner. Namentlich ist die Eva mit ihren schlaffen, hängenden Brüsten, dem kugelrunden Kopf mit den Glotzaugen, dem Froschbauch, den hageren Extremitäten und den ungeschlacht derben Füssen nebst dem stupiden Gesichtsausdruck unsympathisch. Etwas besser ist die Figur des Adam. Doch auch an ihm irritiert der starre, gedankenlose Blick, der unter dem Ellbogengelenk unverhältnismässig breite Arm, die grosse Hand und die schwachen Beine.

Wesentlich andere künstlerische Qualitäten weisen die gemalten Bilder auf. Der Kopf Evas ist dem Oval genähert, der Gesichtsausdruck ist intelligenter, die Brüste sind runder, straffer, die Linienführung von Armen und Beinen ist weicher, gefälliger, nur der Bauch ist vordringlich kugelig und lang geblieben. Die rechte Hand hält die Unglücksfrucht, merkwürdigerweise eine Zitrone[1]), empor, die rechte deckt den ohnehin durch den vorgeschobenen linken Fuss schon dem Blick gutteils entzogenen Schoss mit einem Blatt. In realistischer Naturtreue aber ist mit peinlicher Gewissenhaftigkeit die Behaarung des Mons veneris offenbar genau nach dem Modell wiedergegeben. Eine nicht minder gute Verbesserung hat

[1]) Die Zitrone spielte im Mittelalter bei Leichenbegängnissen eine grosse Rolle. Sie wurde von den Leidtragenden in der linken Hand getragen als Symbol der herben Trauer und van Eyck mag sie deshalb hier als das des Todes angewandt haben.

die Gestalt des Adam erfahren. Das von einem dichten Vollbart umrahmte Gesicht zeigt nicht unintelligente Züge, und ist auch die Körperhaltung etwas befangen, so ist sie doch nicht direkt steif zu nennen. Der Gesichtsausdruck ist freilich bei beiden Figuren seelenlos geblieben, er verrät nichts von innerem Gefühlsleben. Eines jedoch spricht mit zwingender Gewalt aus diesen Gestalten, und das ist die Erkenntnis, dass sich ihr Schöpfer mit wahrem Heisshunger auf das Studium der Natur geworfen haben muss, denn mit peinlichster Sorgfalt behandelt er jedes Hautfältchen und Härchen an den nackten Körpern.

Jan van Eyck fesselt uns nicht wie seine italienischen Kollegen durch eine Idealisierung der Natur, sondern die einfache Abschrift, die er uns von ihr gibt. Er behandelt seine Modelle mit Porträttreue, die sich bei ihm vom Scheitel bis zur Sohle erstreckt. Doch gerade diese Kühnheit, mit der er an einem für religiöse Zwecke bestimmten Werke die Nacktheit wiedergibt, ohne in ein pharisäisch heuchlerisches Korrigieren zu verfallen, ist das, was uns an diesen beiden Figuren so sympathisch berührt. Er ist ein offener Gegner jener schwindsüchtigen Keuschheit, die eine möglichst grosse und dicke Pelzschürze braucht, um nicht ins Wanken gebracht zu werden. Inmitten einer asketisch flunkernden Prüderie wagt er es, der gottgeschaffenen Natur treu zu bleiben, verschmäht er es, Geschlechtslosigkeit zu heucheln, wo sie nicht vorhanden war, nach dem Wollen des Schöpfers nicht vorhanden sein konnte.

Doch noch etwas anderes beweisen diese beiden Gestalten der Stammeltern, nämlich die Toleranz der Kirche jener Zeit einem wahren Kunstwerke gegenüber. Somit qualifizieren sie sich nicht nur als eine Grosstat der germanischen Kunst, sondern auch als die der herrschenden vorurteilslosen Auffassung dieser.

Von nun an beginnt sich für Jahrzehnte hinaus Perle an Perle der künstlerisch poetischen Verklärung der Natur zu reihen. Ein Wetteifer entsteht im Süden wie im Norden, der Schönheit des menschlichen Körpers wieder gerecht zu werden, und wenn hierin die deutsche Kunst, die zur schönsten Blüte der nordischen sich ausreift, von der italischen überholt wird, so liegt die Schuld wahrlich nicht an ihr, sondern an der Rauheit des Klimas, das ihr

nicht gestattet, sich an dem Anblick und Duft der Menschenblüten zu berauschen, die unter dem milderen Himmelsstriche jenseits der Alpen gedeihen.

Einer von denen nun, die für uns Epigonen dort drüben zuerst einen herrlichen Strauss von jenen gewunden haben, ist Lorenzo Ghiberti (1378—1455). Schon aus der ersten Konkurrenz um die nördliche Türe des Baptisteriums in Florenz war er gegen Brunellesco und Quercia als Sieger hervorgegangen, und eine Folge ihrer Herstellung war, dass ihm auch die Anfertigung der noch fehlenden östlichen übertragen wurde.

Auch er ist nicht, wie keiner von denen, die je über die landläufig gewordene Meinungsschablone hinausgriffen, von Nörgeleien an seinem Werke verschont geblieben. Irgend ein kritischer Neidhammel, der einmal etwas von den ästhetischen Gesetzen der Plastik für das Relief aufgeschnappt hatte, erhob gegen ihn den Vorwurf, er sei in denen an der Osttüre zu malerisch geworden in deren Behandlung. Dies ist von eingeschworenen hyperakademischen Aesthetikern nachgebetet worden, um zu erweisen, dass sie dem Praktiker am Arnostrande im künstlerischen Urteil überlegen seien. Sie vergassen hiebei nur ein paar recht gewichtige Kleinigkeiten. Lorenzo Ghiberti musste und wollte nämlich in seinen Reliefs, um ihrer Bestimmung halber, erzählen, und zwar eindringlich und, was noch mehr besagen will, der grossen Menge, nicht dem kleinen Häufchen der Gebildeten, die eine Bibelübersetzung lesen konnten, sondern denen, die aus dem bildlichen Vorgange sofort herausfühlen mussten, was damit gesagt sein sollte. Dies aber hat Lorenzo Ghiberti mit einem künstlerischen Formengefühl, mit einer weisen Beschränkung fertig gebracht, das die höchste Bewunderung verdient, zahllose Nachahmer fand, doch von keinem mehr auf gleichem Gebiete erreicht, geschweige übertroffen wurde.

Verblüffenderes ist geschaffen worden seitdem; poetisch Feinfühligeres, glücklicher Angeordnetes und in den gegebenen Raum klar Hineinkomponiertes nicht. Und insbesondere sind es diejenigen Felder, in denen die Geschichte der ersten Menschenfamilie dargestellt ist, die dem Beschauer eine förmliche Ehrfurcht vor dem Genius abzwingen, der solches mit seinem geistigen Auge zu schauen

und mit seinen Händen zu formen vermochte. Gleich einem hohen Lied der Schönheit mutet es an.

Da steht in der Ecke links die ehrwürdig milde Gestalt des Schöpfers, umringt von einer Gruppe schwebender Engel. Der neu

Fig. 20. Lorenzo Ghiberti. Relief der Erztüren am Baptisterium in Florenz.

erschaffene Adam stützt den sich aufrichtenden Oberkörper mit dem auf den Fels gestemmten rechten Arm. Das im Knie gebeugte, heraufgezogene linke Bein verschärft noch den Eindruck der Wechselwirkung der Glieder, ihr Gegeneinanderspiel bei dem, der sich erheben will und dem sie doch nicht in voller Kraft gehorchen wollen. Da leiht der Schöpfer seinen Beistand. Er hat die linke Hand Adams, deren Arm dieser hilfeheischend vorstreckt, mit seiner linken

erfasst, während er die rechte segnend emporhält. Mit halb bittendem, halb dankbarem Blick sieht der bärtige Stammvater der Menschheit zu ihm auf.

Den Mittelgrund nimmt die Erschaffung der Eva ein, denn Lorenzo Ghiberti hat nach alter Tradition eine Reihe von Szenen zusammengezogen. Adam liegt schlafend auf einer Felsbank. Eva, von Engeln unterstützt, schwebt, bis zur Hälfte der Unterschenkel sichtbar, gleichsam aus seinem Leibe empor. Der Schöpfer hat die Hand ihres vorgestreckten und von einem Engel unterstützten Armes ergriffen. Seine Rechte segnet die in jungfräulicher Schönheit Erschaffene, die ihm in kindlich unschuldvollem Ausdruck den Blick zuwendet. Eine im Halbbogen zum Teil auf Wolken gelagerte Engelschar ist Zeuge des Vorganges.

Der Sündenfall ist in die rückwärtige linke Ecke verlegt. Um den früchtebeladenen Erkenntnisbaum hat sich die Schlange gewunden. Sie trägt einen Frauenkopf und beobachtet die vor ihr stehende Eva, die dem halb von einem Baumstamme verdeckten Adam die verführerische Frucht, eine Feige, hinhält, nach der er denn auch mit der Rechten greift, während er die Linke wie abwehrend erhoben hat. Auf den Zweigen der zu einer hübschen Gruppe vereinten Bäume sitzen Vögel.

In die rechte Ecke ist die Vertreibung eingeordnet. In der Bogenöffnung einer schräg gestellten Türe, hinter der sich nach links hin alle die vorgeschilderten Szenen im Paradiese abspielen, schwebt eine Engelsgestalt, die beide Arme abweisend ausstreckt. Adam und Eva stehen bereits vor der Türe, d. h. Eva, die gleich Adam eine Blätterschürze trägt. Mit der linken Hand bedeckt sie ihren Schoss, die rechte hat sie wie zur Abwehr erhoben. Der Oberkörper und Kopf ist leicht nach hinten übergebeugt und mit flehendem Blick sieht sie zu dem Engel empor. Ihre ganze Stellung ist leicht, ungezwungen und lässt das gesamte prächtige Linienspiel des schönen Körpers zu vollster Wirkung kommen. Hinter ihr schreitet Adam in voller Fluchtbewegung weit aus.

In der oberen Mitte des Bildes schwebt der Schöpfer mit dem Oberkörper aus einer durch Ringe gebildeten Aureole, die den Regenbogen versinnlicht, hervorragend, in der rechten Hand einen

Stab, die linke vorgestreckt, als streue er damit noch seine Vergebung und Gnade über die Flüchtigen. Eine Schar von Engeln begleitet ihn.

Das zweite Türfeld bringt oben links ein reizendes Familien-

Fig. 21. Lorenzo Ghiberti. Relief der Erztüren am Baptisterium in Florenz.

idyll. Vor einer kegelförmigen Rohrhütte auf einer Anhöhe sitzt links Adam, auf einen Stab gestützt, ersichtlich im Gespräch mit Eva, die ihm gegenüber Platz genommen hat und eifrig mit Spinnen beschäftigt ist. Vor Adam, auf dessen linkes Knie gestützt, steht der kleine Kain, denn dieser ist es wohl, da er ziemlich trotzig auf Abel herübersieht, der neben der Mutter kauert und schlafend sein Lockenköpfchen auf deren Knie gelegt hat. Die beiden Knaben

sind nackt, Adam und Eva tragen Gewänder, die eine Seite des Oberleibes frei lassen.

Unter dieser Gruppe sitzt dann Abel, seine Herde bewachend, wobei ihn ein Hund unterstützt. Im Tale pflügt Kain mit einem Joch Ochsen den Acker. Nach rechts ist das Opfer, der Brudermord und die Verbannung Kains angereiht.

Diese beiden Reliefs übertreffen an poetischer Auffassung und Schönheit der Durchbildung alles, was die Kunst bis dahin in der Darstellung dieser Vorgänge geboten hatte, sie sind von der Plastik auch nie mehr erreicht worden. Man steht vor den Originalen, deren Schönheit die beste Photographie auch nicht annähernd wiedergeben kann, mit der Empfindung höchster Bewunderung, und immer wieder kehrt man zu ihnen zurück, weil das Auge stets neue Schönheiten daran entdeckt.

Nicht so weit wie sein Meister Lorenzo Ghiberti brachte es dessen Schüler Paolo Uccello (1396—1469), obgleich seine Fresken in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz, in denen er auch Szenen aus dem Alten Testamente darstellt, noch mit zu den tüchtigsten Leistungen ihrer Art zu zählen sind.

Ein wenig bekanntes, weil arg verstecktes kleines Kunstwerk einschlägiger Art und wohl aus dieser Zeit mag hier mit erwähnt sein. Es ist ein Relief mit der Schöpfung Adams und Evas an der Kapelle in San Satiro in Mailand. Am Sockel einer in ihren Anfängen stecken gebliebenen Marmorfassade entdecken wir die beiden Reliefs in einem Winkel, der von der Via Torina her zugänglich ist. Sie sind leider arg beschädigt. In der Schöpfung Adams liegt dieser auf dem Rücken. Gottvater aber fasst den noch Unbeholfenen kräftig an der Hand, um ihn aufzurichten, wobei ihm drei Engel assistieren. Dagegen erhebt sich in der Erschaffung Evas diese sehr resolut und schreitet mit betender Gebärde auf den Schöpfer zu. Die Figuren sind etwas überschlank, die Gewänder Gottvaters und der Engel auch etwas hart in den Falten, deren Züge scharf und eckig gebrochen, auch das Ganze miniaturenhaft gehalten, aber dabei voll prächtigem Naturgefühl und dramatischer Lebendigkeit. Der Name des Künstlers ist unbekannt geblieben, doch ist es wohl kaum ein Fehlgriff, ihn unter denen der Schule von Certosa zu suchen.

An gewisser Schwerfälligkeit leiden die Statuen von Adam und Eva nördlich am Chorumgang des Domes zu Mailand, doch sind sie immerhin noch besser als ein grosser Teil ihrer bekleideten Nachbarn aus derselben Zeit, um etwa 1500.

Einen der bedeutendsten Meister, die aus der Schule der Certosa bei Pavia hervorgingen, haben wir in Giovanni Antonio Amadeo (1447—1522) vor uns. Ihm schreibt die Kunstforschung unter anderem die Ausführung der Arbeiten an der Cappella Colleoni zu Bergamo zu. An deren Fassade sind nun auch Szenen aus der Schöpfungsgeschichte von geistreicher Erfindung und frischer Ausführung. So ist in der Schöpfung Adams das Starre des noch nicht beseelten Körpers sehr gut anschaulich gemacht im Gegensatz zu der nachlässig schlummernden Haltung bei der Erschaffung Evas, die als kleine, niedlich rundliche Person vom Schöpfer sanft an der Hand ergriffen wird. Recht harmlos ist der Sündenfall gegeben. Adam und Eva sitzen nämlich ganz spiessbürgerlich gemütlich beisammen, indes die Schlange mit Fledermausflügeln und einem Kinderköpfchen sich vertraulich zu ihnen niederbeugt. Lebendig bewegt ist die Vertreibung. Dagegen hat eine nachparadiesische Familienszene wieder alle Merkmale der Behäbigkeit an sich. Eva sitzt hierin an der Seite eines Kindes gemächlich beim Spinnen; Adam hält seine Hacke, mit der er den Boden bearbeitet, so nachlässig in der Hand, dass herauszufühlen ist, die Arbeit dünke ihm so wenig pressant wie einem neapolitanischen Lazzaroni. Dabei hört er mit einem trotzig gleichmütigen Ausdruck den Ermahnungen des Schöpfers zu. Der Brudermord u. s. w. reihen sich an. Der Jahreszahl zufolge sind die Reliefs 1476 entstanden und können den originellsten ihrer Art zugerechnet werden.

In diese Zeit fallen auch die Statuen von Adam und Eva an der Riesentreppe des Dogenpalastes in Venedig. Antonio Bregno, genannt Rizzo, zugleich der Erbauer jener, wird als ihr Verfertiger um 1471 namhaft gemacht. Sie sind deshalb interessant, weil an ihnen der mächtige Einfluss der antiken Funde überraschend stark zum Ausdruck gelangt. Namentlich ist dies bei der Eva der Fall, die bei aller naturalistischen Behandlung, besonders der Rumpfpartie und Wiedergabe der offenbaren Befangenheit des benutzten lebenden

Modells, dennoch ganz bestimmt die Anlehnung an die kapitolinische Aphrodite und der ihr ähnlichen Genossinnen aus vorchristlicher Zeit aufweist. Freier ist die Figur des Adam gehalten.

Fig. 22. Antonio Bregno, genannt Rizzo. Eva. Dogenpalast in Venedig.

Auch an der Südwestecke des Dogenpalastes begegnen wir jenen als Skulptur, ebenso am Giebel der Chiesa degli Scalzi, wo sie Christus flankieren. In der Kapelle des Dogenpalastes begrüssen sie uns abermals, und zwar wie sie von Christus aus der Vorhölle befreit werden. Der Meister dieses Bildes ist strittig. — Es wird dem jungen Tizian, doch auch Giorgione zugeschrieben.

Hier sind auch die Statuen der Stammeltern der Johanniskapelle am Dom von Genua von Matheo Cividali (1435—1501) einzureihen, wenn sie auch so wenig von hervorragender künstlerischer Bedeutung sind wie manche andere, die Nachahmung und geringe Selbständigkeit ihrer Verfertiger verraten. In Oberitalien erlangte die Plastik überhaupt nicht jene Tiefe der Auffassung, nicht den Schwung und Adel, wie er der toskanischen Schule eigen wurde. Beweis hiefür sind auch die Statuen Adams und Evas von Tullio Lombardo (1478—1559), dem tüchtigen Sohne des Pietro Lombardo. Sie befanden sich ursprünglich am Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo in der Kirche San Gio-

vanni e Paolo in Venedig, für das sie um 1488 gearbeitet wurden, um später nach dem Palazzo Vendramin gebracht zu werden. Die Ungleichheit der Arbeit an ihnen zeugt dafür, dass die norditalische

Fig. 23. Giorgio Giorgione. Nach einer Aufnahme der vereinigten Kunstanstalten vormals J. Albert in München.

Kunst lange Zeit bedurfte, die Feinheit, Freiheit und subtile Durchbildung ihrer Florentiner Schwester zu gewinnen.

Hier ist auch Giorgio Barbarella di Castelfranco, genannt Giorgione (1477—1511), zu nennen. Die Figuren von Adam und Eva in seinem Sündenfall sind von einer bis dahin von italienischen Künstlern selten erreichten Tiefe und Leuchtkraft der Farbe, beide

besitzen auch weich in der Linienführung modellierte Körper von prächtiger Jugendlichkeit. Aus den an sich hübschen Gesichtern spricht jedoch kein Bewusstsein des doch so tiefen Ernstes der Situation. Sie machen beide die folgenschwere Angelegenheit ab, wie ein paar junge verliebte Eheleute, die sich gerade gelegentlich von einem aus dem Nachbargarten in den eigenen herüberragenden Baum eine Frucht brechen. Sie scheinen der sicheren Meinung zu sein, dass die Sache keine allzu schlimmen Folgen für sie haben kann.

Die venezianische Kunst hatte im lebendigen Ausdruck der Seelenstimmung noch nicht die Kraft und Tiefe der Florentiner erreicht. Wenn man dort nicht selten der Wiedergabe der inneren Empfindung zuliebe die herbe Strenge herauskehrte und darin mitunter bis an die Grenze ging, wie manches Blatt von Lionardo da Vinci u. a. erweist, kam bei den Venezianern jener Zeit schon die Vorliebe für den weichen, die Sinne bestechenden Zug der Linienführung zur Geltung und zum Durchbruch, der später in den Venusbildern eines Tizian, Palma Vecchio u. s. w., den Madonnen Correggios u. a. seinen Höhepunkt erreichte. Den Venezianern lag es im Blute, das Hohelied von der Schönheit des Menschenkörpers, und ganz besonders des weiblichen, im süssesten Mollakkord zu singen.

Wie im Süden sich eine bedeutsame Rückwirkung dieser Vorstösse einzelner mit der Direktive zur Rückkehr zu einer geläuterten Naturanschauung geltend machte, so hatte der Jan van Eycks im Norden ähnliches zuwege gebracht. Der nächste, der hier diese Richtung aufnahm und zu der seinen machte, war der biedere, naive Hans Memling, den wir heute wohl mit Fug und Recht zu unseren engeren Volksgenossen zählen dürfen, nachdem die neuere biographische Forschung mit schwer anfechtbarer Sicherheit herausgebracht hat, dass seine Wiege unfern vom goldenen Mainz stand. Er teilt sich mit dem vorgenannten Niederländer in den Ruhm, dem Naturstudium des Nackten in der nordischen Kunst den Weg mitgebahnt zu haben.

Er ist hierin zwar wesentlich radikaler gewesen als sein Vorfahre, denn keck stellt er dem Beschauer seinen Adam und dessen Gefährtin in voller Frontansicht gegenüber. Was jenem die scharf

silhouettierte Profilstellung galt, nimmt er als sein Recht für die im en face in Anspruch. Allerdings bleibt hiebei auch er am typisch gewordenen mittelalterlichen Ideal zu einem Teil, zum anderen an

Fig. 24. Hans Memling. Kais. Gemäldegalerie in Wien.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

der Befangenheit seines Naturmodells stecken. Diese Hindernisse überwindet er nicht sonderlich besser als sein Vorfahre. Namentlich die Gestalt der Eva erweist dies. Auch sein Modell war nicht das beste. Man sieht zwar die Mühe, die der Künstler aufwandte,

an seiner noch recht jugendlichen Eva das typisch Weibliche in schärfere Beleuchtung zu rücken. Hinsichtlich der Körperproportionen gelang ihm dies einigermassen, aber er geriet hiebei in offenen Konflikt mit seinem lebendigen Vorbild. Dessen schmaler Brustkorb, die noch schwach entwickelten Brüste, der kindlich kugelige Bauch mit dem tiefstehenden Nabel ergeben ein Missverhältnis mit den schon mehr frauenhaft gerundeten Beinen, zu deren zarter Knöchelpartie der breite Fuss nicht recht stimmt. Auch der lange dünne Unterarm gemahnt noch an die alte Manier der Hagerkeit. Im ganzen aber ist die Figur doch weicher, milder in der Linienführung als jene van Eycks. Ungleich besser ist die Figur Adams geraten, namentlich in der Muskulatur des gesamten Rumpfes. Nur die Füsse sind auch bei ihm etwas zu derb, die Pose aber freier, natürlicher als jene der Eva. Im Detail geht auch Memling möglichst auf die Natur ein. Als Schossbedeckung genügt ihm ein je mit der linken Hand vorgehaltenes Blatt.

Obgleich er sonst das Nackte mehrfach behandelt, bringt er Adam und Eva doch nur noch einmal, und zwar in ganz gleicher Stellung, als dekorative Nischenstatuen an einem Haus knapp links vom Mittelgrunde auf seinem Passionsbilde in der Turiner Pinakothek.

Der von einer Seite ausgesprochenen Meinung, dass Hans Memling in seinen Adam- und Evafiguren unserem derzeitig modernen Begriff von menschlicher Körperschönheit sehr nahe komme, ist doch wohl nur mit sehr weitgehendem Vorbehalt beizustimmen, insofern nämlich, als das oft recht viel zu wünschen übrig lassende Naturstudium unserer jüngsten Kunstbeflissenen und ihre gewaltsame Idealisierung in Anschlag gebracht wird. Besonders hinsichtlich der Eva dürfte dies gelten, denn was der naive Hans Memling hier an der unteren Rumpfpartie für das ästhetisch geschulte Auge zu viel getan hat, das dekretieren unsere Modernsten mit Stift und Pinsel an ihren Fräuleins häufig so radikal weg, dass nur noch ein bis zur Ergänzung auf die Natur, sehr der Phantasie bedürftiges Etwas übrig bleibt. Dem alten Memling standen aber weder bessere Modelle noch die Hilfsmittel der modernen Kunstwissenschaft: Proportionslehre, Akt- und Seziersaal u. s. w. zur Verfügung.

Für die italienische Kunst wurde die Bauhütte der bereits ge-

nannten Certosa bei Pavia, deren Fassade schier überreich mit künstlerischer Dekoration bedacht ist, eine gute Vorschule für weiteres. Unter vielen minderwertigen treffen wir dort auch die Statuen von Adam und Eva, die zu den besseren ihrer Art gehören. Von Agostino Busti, genannt Bambaja, sollen sie herrühren und zwar aus der Zeit von 1480—1485.

Nun mochte aber bei den regen Handelsverbindungen der Kaufleute mit Italien, namentlich derer von Augsburg und Nürnberg, wo ein reger Kunstsinn lebendig war, manches bessere Studienblatt mit so einem Warenzuge über die Alpen geflattert sein. Sehen wir doch gerade in der schwäbischen und fränkischen Schule die weiteren Keime aufspriessen, die später zur vollen Blüte der idealen Naturnachahmung sich entfalteten.

Tilman Riemenschneider, der Würzburger Meister (1460 bis 1531) war einer der ersten, die in der Plastik auf deutschem Boden vom bisher Typischen der Stammelterngestalten abwichen. Die am Südportal der Würzburger Liebfrauenkirche stehenden, 1493 von ihm vollendeten, bezeugen es. Genau können wir an ihnen des Meisters feinere Art allerdings nicht mehr studieren, denn ihre starke Beschädigung machte eine Ueberarbeitung notwendig, doch trotzdem lassen sie noch eine Einschätzung des sorgfältigen, wenn auch an ihnen noch mit Befangenheit kämpfenden Naturstudiums zu.

Schlank, den Kopf in hübschem Oval mit lang herabfallendem Haar, ist Eva dargestellt. Ihre Pose ist rhythmisch ungezwungener als jene von Adam, der den Eindruck macht, als sei es ihm recht unbehaglich, da oben in seiner Blösse so vor aller Welt herumzustehen. Diese Verdriesslichkeit, die bei schlechtem Wetter noch mehr auffällt, kommt an ihm schärfer zum Ausdruck als an seiner Gefährtin. Vollauf entschädigt aber hiefür der jugendlich schöne bartlose Kopf mit seiner reichen Lockenfülle und leichter Neigung, durch die der Hauch wehmütiger Trauer, die aus den Gesichtszügen spricht, noch vertieft wird.

Die bisher in dieser Periode angeführten hieher gehörigen Werke der Kunst waren aber sowohl im Norden wie im Süden nur erst die Vorboten jener geläutertsten Kunstbetätigung im christlichen Zeitalter, die wir unter dem Begriffe der Hochrenaissance zusammenfassen.

Fig. 25. Aus dem Missale des Berthold Furtmeyr. Aus der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Originalaufnahme von C. Teufel, K. Hofphotograph in München.

Von dem Umschwung aber, den die Kunst im Norden in ihren Anschauungen durchgemacht hatte, bis zu dem Zeitpunkte, wo sie auch auf diesem Boden ihre Höhe der Stilperiode erreichte, zeugt eine Miniature aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Von einem Berthold Furtmeyr in ein Missale gemalt, bringt sie eine ganz merkwürdige Darstellung der Stammeltern im Mittelfelde. Den Paradiesesbaum umwindet die Schlange. Ihr nimmt Eva den Apfel aus dem Rachen; einen anderen gibt sie bereits einem vor ihr bittend an der Spitze einer Gruppe Knieenden, die ihr ein zähnefletschender Teufel zutreibt. Eva ist völlig nackt, schlank und mit deutlicher Betonung der Genitalien. Sie ist als direkte Verführerin und Lieferantin der Hölle personifiziert und grinsend lacht ein Totenkopf aus den Zweigen des Baumes auf sie hernieder. Am Fusse des Baumes, hinter diesem, liegt Adam am Boden. Gleich jemand, der zu seinem moralischen Katzenjammer auch noch einen physischen hat, hält er sich, den Stamm umschlingend, den Kopf, unter seiner anderen Hand liegt der Apfel. Links vom Baume, in dessen Zweigen auf dieser Seite ein Kruzifix erscheint, steht die Madonna als Himmelskönigin mit Mantel, Krone und Nimbus. Sie nimmt von dem Baume Hostien ab, die dort in Blütenkelchen eingebettet sind, und reicht sie den ihr von einem Genius zugeführten Betern. — Dies ganze Hauptbild ist von Rankenzweigen wilder Rosen umspannt, die noch kleine Medaillons bilden, in die andere Darstellungen eingefügt sind. Spruchbänder mit lateinischen Inschriften erklären das Ganze, in dem wir so recht ein Werk des spintisierenden Scholastizismus jener Zeit vor uns haben, der, von Kloster- und Weltgeistlichkeit genährt, in die Laienwelt übertragen worden war und in seinem Ueberschwange der Reformation den Boden vorbereitete.

Der Führer der neuen Kunstbewegung im Norden, der sich hier zu ihrem Altmeister emporrang, ist Albrecht Dürer (1477 bis 1528). Er ist der Heros der deutschen Kunst seiner Zeit geworden und die machtvollste Persönlichkeit des Nordens in jener Periode und auf dem Gebiete überhaupt. Schon 1504 erscheint von seiner Hand ein vorzüglicher Kupferstich mit dem Sündenfalle. Eine zweifellose Studie zu ihm in Tuschzeichnung aus dem gleichen

Fig. 26. Albrecht Dürer, der Sündenfall. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

Jahre, nur mit umgekehrter Stellung der Figuren und ohne landschaftliche Staffage, bewahrt die Sammlung der Albertina in Wien. Mit frappanter Naturtreue sind auf diesem Studienblatt die Körper der Modelle wiedergegeben, deren er sich offenbar bediente, und doch ist an ihnen schon manches Realistische in idealer Empfindung

gemildert. So weist der Mons veneris der Eva ganz in der Art der Antike keine Spur von seiner doch natürlichen Behaarung auf und auch die Andeutung der Schamspalte, die ein späterer Naturalismus nicht missen mochte, ist vermieden und am Schoss Adams zeigt sich nur ein ganz leichter Anflug von Haarwuchs.

Auf dem vielverbreiteten und oft schlecht genug reproduzierten oder noch schlimmer verbesserten Kupferstich sehen wir Adam und Eva inmitten des von Tieren bevölkerten Paradieses. Eva, ein jugendlich vollreifes Weib mit flatterndem Haare, steht rechts. Mit der linken Hand hält sie einen Apfel nach rückwärts, an dem noch der Zweig haftet, dessen Blätter wie zufällig zwanglos ihren Schoss bedecken. Sie ist kein üppiges Weib, aber mit dem kräftigen Brustkorb, an dem die wohlgerundeten Brüste hoch und gut angesetzt sind, den natürlich ausladenden Hüften und nicht schmächtigen Beinen und Armen eine jener Frauen, die man als Urmutter der Menschheit gelten lassen kann. In leicht anmutig vorgebeugter Stellung, die an jene der Venus von Medici erinnert, nimmt sie von der Schlange, die um den fruchtbehangenen Erkenntnisbaum gewunden ist, der in der Mitte steht, mit ihrer rechten Hand einen zweiten Apfel in Empfang.

Adam steht links. Seine rechte Hand umfängt einen Baumast, auf dessen Zweigen ein Papagei, das Symbol der Reinheit der Mutter Christi, sitzt und unter dem das Signaturtäfelchen hängt. Die Linke streckt Adam gegen Eva aus, und diese Gebärde sowie das Eva im Profil zugewendete Gesicht drücken sowohl Frage als Begehren aus. Die Gestalt Adams ist kernig, kraftvoll in der Modellierung. Auch seinen Schoss deckt der Blätterbüschel eines wie zufällig abstehenden Baumzweiges. Als eine feine symbolische Andeutung ist es zu betrachten, dass zu den Füssen Evas, hart vor dem Erkenntnisbaum, eine Katze scheinbar schlafend liegt, während zwischen Adams Füssen sorglos ein Mäuschen hockt.

Kurz nach seiner Rückkehr von der venetianischen Reise im Jahre 1507 ging Albrecht Dürer daran, die paradiesischen Stammeltern in zwei getrennten Tafelbildern malerisch darzustellen. Er wählte auch diesmal wieder den Moment der Verführung. Aber wie ganz anders ist hier die Durchbildung der beiden Gestalten!

Auf den ersten Blick wird es dem Beschauer klar, wie unendlich viel Dürer durch den Aufenthalt in Venedig für seine Kunst profitiert hat.

Eine weiche und in den rundlichen Gliedern dennoch Kraft

Fig. 27. Albrecht Dürer. Palazzo Pitti in Florenz. Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

Fig. 28. Albrecht Dürer. Palazzo Pitti in Florenz. Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

verratende Jünglingsgestalt ist dieser Adam mit dem Lockenkopf auf dem kräftigen Halse. Mit begehrendem Blick hat er das Antlitz der Gefährtin zugewandt, der halbgeöffnete Mund hat sichtlich kein Wort des Vorwurfs mehr gegen die schmeichlerischen Verführungs-

künste jener, nur in der Bewegung der rechten Hand zittert die frühere Abwehr noch nach. Die linke hält ungezwungen den Zweig, dessen Blätterspitze den Schoss deckt, während nahe der Hand die lockende Frucht an ihm hängt. Der rechte Fuss ist wie zum Vorschreiten leicht erhoben. Die ganze Gestalt atmet jugendliche Anmut und jene Frische, die den Uebergang vom Jünglings- zum Mannesalter kennzeichnet.

Fast noch feiner ist die Gestalt der Eva herausgearbeitet. Zu voller Entfaltung ist dieser blühende weibliche Körper herangereift. Weich verfliessen seine Linien. Nur die Schultern fallen etwas steil ab, aber weich gerundet ist der schlanke Hals, der Leib mit den zarten knospenden Brüsten, den leicht sich wölbenden Hüften und der fein verlaufenden Einziehung an der Taille. Hübsch sind die Arme sowie die Beine mit den langen, schlanken Unterschenkeln und der zarten Knöchelpartie. Kokett lehnt sich das zierliche Figürchen an den abstehenden Baumstamm, dessen aufstrebenden Teil sie mit der rechten Hand umschlungen hält, während ihre linke von der Schlange, die sich um den nur ein wenig sichtbaren Baum ringelt, den Apfel in Empfang nimmt. Auch Evas Schoss deckt ein Blattbüschel an der Spitze eines abstehenden Zweiges. Das Gesichtchen mit hübschem Oval ist ganz en façe dem Beschauer zugekehrt, doch der Blick ist auf Adam gerichtet und ein Gemisch von mädchenhaft naiver Schalkhaftigkeit, bewusster Verführungskraft und unbewusster Liebesschelmerei spricht aus den Mienen. Dazu flattern die Strähne des gelösten Haares zu dem Gefährten hinüber, ein magischer Zauber, der den Mann umschlingt, bindet, seiner Widerstandskraft gegen das Weib beraubt und ihn zu dessen Sklaven macht.

Man fühlt aus diesen Figuren den Einfluss geschauter italischer Modelle, der weichen Linienführung venetianischer Künstler, aber auch des Schauens antiker Bildwerke heraus. Wie eine rosige Perle ist der kleine, hochstehende Nabel in das Grübchen in Evas rundlich flachen Bauch versenkt und an dem im leicht geschwungenen Bogen den Rumpf schliessenden Schamberg ist entgegen dieser Partie auf dem Kupferstiche, wo eine gekräuselte, schmaler werdende Haarpartie aufwärts zieht, auch nicht die Spur einer solchen zu

sehen, während bei Adam dies Zeichen der erlangten Mannbarkeit gleichfalls fehlt. Doch gerade dieser Mangel des naturalistischen Zubehörs gibt der Gestalt der Eva etwas so rührend Kindliches, jungfräulich Unbefangenes, dass man ihr selbst ob der versuchten und erfolgten Verführung nicht zürnen kann. Es ist eben ein Weib, das den Mann durch ihren Liebreiz zur Nachgiebigkeit zwingt, gleichwie der Blick eines hübschen Kindes, das sich seines Fehltritts nicht bewusst ist, den strafenden Arm des Erwachsenen hemmt. Es steckt in dieser Eva und zwar gerade in der eminent zarten und keuschen Behandlung der sekundären Geschlechtsmerkmale ein solch reicher Schatz von veredelter Natur, dass er wohl nur dem Künstler und Arzt zum vollen Bewusstsein und Verständnis kommt, weil nur ihnen Gelegenheit geboten ist, im Akt- und Seziersaal die Vergleiche zwischen unentweihter jungfräulicher Weiblichkeit als taufrische Knospe und deren Gegenteil zu ziehen. Mancher Laie wird hinter dieser Eva eine verkappte Madonna sehen, ein unnatürlich geschmeicheltes Porträt eines hübschen Modells. Er vergleiche nur einmal das genau zehn Jahre später von Dürers Hand entstandene Bild der Lukretia damit und er wird zugestehen müssen, dass der Künstler uns da wie dort natürliches Leben geboten hat und nur das Individuelle vielleicht milderte, das in vollem Realismus nachzuahmen seinem geläuterten Empfinden widerstrebte.

Darin liegt das Schlimme für unsere modernen Kunstanschauungen, dass nur noch ein kleiner Bruchteil der Kunstfreudigen die Schönheit des Menschenkörpers wahrhaft kennt. Die Prüderie hat ihn mit ihrem Stacheldraht eingesponnen und die Modetorheit macht äusserlich etwas anderes aus ihm, als er in Wirklichkeit ist. Selbst die Mehrzahl unserer Künstler hat das richtige Sehen verlernt, sie halten ein hübsches Köpfchen, eine leidliche Hand für den untrüglichen Beweis, dass auch das übrige, von der Kleidung Bedeckte, damit in Harmonie stehen müsse. Sie geben sich damit einer oft schweren Täuschung hin und zwar noch häufiger beim Frauen- als beim Männerkörper. Gar mancher Arzt und Anatom kann es bezeugen, dass so manche seiner Patientinnen in der ersten Konsultationsstunde alle seine gehegten Illusionen von einer leibhaften Juno, Venus u. s. w. gründlichst zerstörte. Auf dem Seziertisch und

dem Krankenbette sieht vieles anders aus als in der Soireetoilette oder im Kittel der Küchenmagd. Kaum ein anderer der älteren Künstler aber liefert uns hievon so drastisch schlagende Beweise als gerade unser ehrlicher Albrecht Dürer. Seine Handzeichnungen,

Fig. 29. Albrecht Dürer. Christus in der Vorhölle. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

Studien- und Skizzenblätter sind hiefür der unwiderlegbarste Beweis. Auch hinsichtlich Adam und Eva ist er uns diesen nicht schuldig geblieben.

In seiner Kupferstichpassion, datiert vom Jahre 1512, findet sich ein Blatt: Christus in der Vorhölle, das uns bezeugt, dass es

ihm nie darum zu tun war, der Natur ein Schnippchen zu schlagen, wie dies heute zum Schaden des Verständnisses der Laienwelt so vielfach mit Berechnung geschieht.

Wir sehen auf dem erwähnten Blatte links hinter einem Torbogen Adam als alten Mann mit spärlichem Kopfhaar und langem wallendem Barte. Seiner ganzen Haltung merkt man die Lebensmüdigkeit an. Selbst die Hand, die nachlässig das Blatt vor den Schoss hält, spricht sie aus. Dagegen ist die neben ihm stehende Eva noch ein jugendlich dralles Weib mit den robusten Formen eines kräftigen Dienstmädchens aus der Vorstadt, deren Hand gewohnt ist den Besen zu schwingen.

Ganz merkwürdig ist es, wie trefflich Dürer in diesen seinen vier Evabildern, so verschieden sie im Ausdruck sind, den Typus der schlanken süddeutschen Frau und in dreien davon speziell den seiner engeren Heimat variierte und sinnenfällig machte. In der Tuschzeichnung von 1504 haben wir das jugendliche Weib der besseren Stände vor uns, im Kupferstich der nämlichen Zeit die kräftigere Bürgersfrau. Beide haben den jungfräulichen Schmelz der Jugend bereits abgestreift, jeder von ihnen steht die binnen kurzer Zeit zu erwartende Mütterlichkeit deutlich mit angeschrieben. Dagegen gibt das Bild von 1507 das deutsche Bürgersmädchen hart an der Grenze, wo die Jungfrau, heute noch mit allem Reiz der Kindlichkeit ausgestattet, über Nacht zum reifen Weibe wird, aber es spricht italienische Formenweichheit mit. Die letzte von 1512 aber mutet uns an wie ein braver Dienstbote, den ihr Brotherr seiner Seligen, der Witwerschaft müde, zur Nachfolgerin gab. Der Blick dieses Weibes sagt, dass es zumindest gewillt ist, aus Dankbarkeit dem gutmütigen Alten eine getreue Pflegerin zu sein.

Dürer hat auf nordischem Boden der Darstellung des paradiesischen Stammelternpaares neue Bahnen gebrochen. Durch ihn gehen sie auch neuerlich wieder in die Kleinkunst über, dafür aber verschwinden sie mehr und mehr aus der kirchlichen. Die Reformation, von vornherein dem Heiligenkult abgeneigt, der Kunstfreudigkeit im Gottesdienst geradezu feindlich gegenüberstehend, wusste mit Adam und Eva in ihren Kirchen nichts anzufangen. Die lutherische Lehre so gut wie ihre Ableger, der Calvinismus u. s. w.,

stützte sich auf das körperlose Wort der Evangelien, wie der Bibel überhaupt. Der gesamte Protestantismus neigte in dieser Hinsicht stark nach den Anschauungen der ersten Judenchristen hin und genau so wie jene und deren Vorgänger, die Hebräer, sahen sie in den Stammeltern nur vorwiegend die ersten Frevler gegen Gottes Gebot und die Bringer von Sünde und Tod.

Gleichzeitig aber vollzog sich in der katholischen Kirche ein anderer Umschwung der Anschauungen auch im Norden, nachdem Italien bereits damit vorangegangen war. Man wollte auch diesseits der Alpen keine düsteren gotischen Dome mehr. Zu Trost und Freude der treu gebliebenen Gläubigen sollten helle, luftige Hallen erstehen, in die nicht nur das heitere goldige Sonnenlicht durch breite Fenster hereinfluten könne, sondern an deren Wänden, Decken und Altären auch der ganze verheissene Himmel in all seinem Glanze, seiner farbigen Herrlichkeit lebendig werden sollte. Insbesondere die später so verrufenen Jesuiten, die Jünger des Ignatius von Loyola, waren die Träger dieser Idee, und man mag heute über sie urteilen wie man will, das eine steht für den Vorurteilslosen fest: sie haben mit der Verwirklichung dieses Gedankens der Kunst der Renaissance eine Förderung geschaffen, die ihr ohne dieses Eingreifen schwerlich zu teil geworden wäre. Ihr Kalkul war auch ein vollkommen richtiger, und es ist kein Fehlgriff, zu sagen, die liebenswürdig heitere Kunst jener Zeit, die den Himmel zur Erde herabzog, die Kirchen mit pausbackigen Engelchen, verzückten Heiligen und der ganzen Glorie füllte, die der Patriarch Jakob, der Evangelist Johannes u. a. einst in ihren Traumgesichten schauten, hat dem Katholizismus mehr Anhänger erhalten und neu geworben als alle Furcht vor Feuer und Schwert, mit denen die Fanatiker die Ketzer bedrohten.

Dieser heitere Heiligenhimmel, in dem schöne Frauen in herrlichen Prachtgewändern ihren Platz fanden, wo geistliche und weltliche Herren in Prunkornaten und blitzender Rüstung den göttlichen Hofstaat bildeten, hat der Kunst nicht weniger genützt, als der neben ihm wieder erstehende Olymp.

Allerdings wollten die aus Eden vertriebenen Stammeltern in ihrer naiven Nacktheit nicht mehr so recht in dieses himmlisch fest-

liche Hofhaltungsbild hineinpassen. Nur der Titane der Kunst der Renaissanceperiode, Michel Angelo, wagte es, sie als Hauptpersonen in ein Riesenwerk der rein kirchlichen Kunst einzureihen, aber je mehr sie aus dieser verschwanden, desto intensiver bemächtigte sich ihrer die Kleinkunst. Sie wurden, namentlich im Norden, wahre Lieblinge des Tafelbildes, Kupferstiches und des Holzschnittes. Gerade von Dürers Zeit ab können wir bis ins siebzehnte Jahrhundert herein eine neuerlich erwachte Vorliebe für die beiden, wohl meist um ihrer Nacktheit willen, wahrnehmen.

Nebenher ist aber ein nicht allzu erfreuliches Streben nach einer Naturtreue im verwegensten realistischen Sinne zu beobachten, das weitab liegt von dem, was A. Dürer gewollt, erstrebt und gegeben hat. Man braucht nicht prüde zu sein, um manches in dieser Hinsicht Gebotene nicht mehr mit den ästhetischen künstlerischen Schönheitsgesetzen vereinbar zu finden.

So besitzt das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien zwei an sich vorzüglich in Holz geschnitzte Statuetten von Adam und Eva aus der Albrecht Dürerzeit, an denen der naturalistische Realismus nichts mehr vermisst. Abgesehen davon, dass die Adamstatuette das primäre männliche Geschlechtsmerkmal aufweist, ist der unbekannte Verfertiger auf den Einfall geraten, bei jener der Eva dem gleichen Prinzip zu huldigen, und Konrad Meit (um 1520) tut bei den im Besitze des Museums zu Gotha befindlichen das gleiche. Die Eva beider trägt mit der grössten Ungeniertheit auch das ihr zukommende sexuelle Hauptkennzeichen zur Schau, und zwar keineswegs mehr in jener diskreten Gestalt, wie wir es der Mehrheit nach beim jungfräulichen, unberührten Weibe antreffen. Dessen schmale, dünne, zwischen die gewulsteten Labia majores eingebettete Rinne ist hier zur breiten, klaffenden tiefen Furche ausgebildet, wie sie normal nur das Signum voraufgegangener und sogar gewöhnlich nur mehrfacher Mütterlichkeit ist.

In die Künstler des Nordens und namentlich des protestantischen Teiles von diesem war ein merkwürdiger Geist gefahren. Sie wollten der Natur im Sinne der Renaissance huldigen, ihr das Gebührende an Wahrheit nicht vorenthalten; in ihrem Eifer aber jener wieder

zu ihrem Recht zu verhelfen und sich zugleich als Freidenker zu geben, griffen ihrer viele über das von der antiken Kunst so überaus feinfühlig, selbst im Genre gewahrte Gesetz der Schönheit hinaus. Dies war aber umso bedauerlicher, als damit den Fanatikern des verlogenen Feigenblattes eine Handhabe geboten wurde, an die sich heute noch alle jene klammern, die infolge ihrer eigenen rohen sinnlichen Gedankenrichtung keine Darstellung des nackten Menschenkörpers betrachten können, ohne sich mit der Toga erheuchelter sittlicher Entrüstung zu drapieren und ihr angeblich beleidigtes Schamgefühl in Ereiferung über die Verderbtheit der künstlerischen Menschheit auszutoben. Sie vergessen dabei ganz, dass die Profankunst hier mit kecker Hand wieder auf etwas zurückgriff, was die mönchische, allerdings für sich allein, in ihren Miniaturen nicht minder eifrig geübt hatte. Der Fehlgriff, den sich die Naturalisten jener Zeit damit zu Schulden kommen liessen, soll nicht etwa beschönigt werden, aber zu dem bekannten Steinaufheben und -schleudern ist deshalb noch kein Anlass gegeben. Denn, wenn einzelne Künstler, und keineswegs die schlechtesten, bis an die äusserste Grenze der realistischen Naturnachahmung gingen, so kann doch gegen sie und ihre Werke absolut nicht der Vorwurf jener versteckt gewollten oder offen bekundeten absichtlichen Lüsternheit erhoben werden, die eine spätere Kunstperiode so ungeschminkt zur Schau trug. Der Hauptfehler der genannten Künstler und ihrer Nachahmer lag darin, dass sie eine selten ursprünglich auftretende, sondern erst später erworbene physische Deformität als normal betrachteten.

Das Bedauernswerte an der Sache ist eben, dass dem, der den normal gebildeten Körper des jungfräulichen Weibes in natura kennt, dieses Betonen des matronenhaften oder durch sexuelle Ausschweifungen erworbenen Zustandes der weiblichen Genitalien unangenehm berühren muss und den sonstigen guten künstlerischen Eindruck nicht selten erheblich schädigt. Ein Kunstwerk, und wäre es auch das kleinste, darf jedoch nie nach den gerade herrschenden Schicklichkeitsansichten, sondern es muss aus seiner Entstehungsperiode heraus beurteilt werden.

Kaum ein anderer Künstler als Lukas Cranach der Aeltere

(1472—1553) lehrt uns dies. Von ihm ist das Adam- und Evamotiv häufig behandelt worden und er hat hiebei keineswegs immer die hübschesten Modelle verwendet, am wenigsten zur Eva. Bis ins Mark hinein ist er dabei naturalistisch. Er schenkt uns keine einzige unschöne Körperlinie, die aus der Tracht seiner Zeit für die Haltung oder diverse Gliederpartien durch Verkümmerung einzelner Organe oder Wucherung anderer bedingt war. Es ist hiebei ganz gleichgültig, ob wir zu diesem Beobachtungszweck seine Stammelternbilder in der Galerie zu Dresden, der Münchener alten Pinakothek oder anderwärts, oder auch seine Venus, Fortuna u. s. w. heranziehen. Nahezu bei allen treffen wir das hohle Kreuz, den vorgeschobenen Bauch und die schwache Büste. Aber auch in einem anderen Punkte war er eigentlich ehrlicher als viele seiner Zeitgenossen und Spätere, d. h. er hat an den Rumpfschluss seiner nackten Frauengestalten die Schatten des meist stark rundlich vorstehenden Bauches so geschickt verwertet, dass dadurch der Eindruck der dünnen wolligen Behaarung des Schambergs erzielt ist, wie er beim jugendlichen Weibe im Pubertätsalter normal auftritt. Er kommt damit der Realität entschieden näher als jene, die diese Körperpartie behandeln, als wäre auch bei uns die im Orient gebräuchliche Epilierung üblich.

Lukas Cranach war kein Idealist, er gibt lediglich, was er schaute, und hält zäh an der Natur. Seine Eva ist so gut wie seine Venus u. a. mehrfach ein hochaufgeschossener Backfisch mit schmalen Schultern, flachem Brustkorb, dem die Mammae noch recht unentwickelt aufsitzen, schwachen Hüften und dünnen Armen und Beinen. Die Füsse verraten schlechte Beschuhung. Seine Eva hat vorwiegend kindliche Gesichtszüge, dass kaum ein Zweifel darüber sein kann, er habe immer eines der jüngsten seiner Hausmädchen als Modell benutzt. Dies sagt auch weiters recht deutlich die unbeholfen gezwungene Stellung fast aller und der naiv sein sollende Gesichtsausdruck.

Eines seiner originellsten unter den vielen von ihm gemalten Adam- und Evabildern ist das in Wien, wo er eine ganze Reihe von Szenen zusammenfasst. Mitten im Vordergrunde steht der Schöpfer. Mit dem prächtigen Greisenkopf eines Patriziers hebt er die rechte Hand segnend gegen das erste Menschenpaar auf. Adam,

Fig. 30. Lukas Cranach.
Aus der Kais. Galerie in Wien. Nach der Aufnahme von Franz Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

der bereits einen Vollbart trägt, macht eine Bewegung, als deute er auf Eva und sei zugleich im Begriffe, seine eine Hand beteuernd auf die Brust zu legen, während er mit der anderen Evas rechten Arm am Handgelenke umfasst hält. Diese Bewegung ist ganz trefflich dem Leben abgelauscht. Eva selbst ist ein richtiges Jüngferlein, kaum der Schulbank und dem Flügelkleidchen entwischt. Wie zu einem Präzeptor schaut sie mit naivem Lächeln zum Schöpfer hinüber, in ihrer linken, leicht emporgezogenen Hand hält sie ein Zweiglein, dessen spärliche Blättchen nur sehr unvollkommen ihren noch halb kindlichen Schoss bedecken, während aus den leicht gekrümmten Fingern eine Frucht hervorragt. Die Brüste sind ganz jugendlich, erst in knospender Schwellung, die fast überlangen Beine gleich den Armen mager. Neben ihr kauert seltsamerweise ein Windspiel. An dieser Eva ist noch alles unreif kindlich.

Drastisch ist oberhalb dieser Gruppe Evas Erschaffung gegeben. Adam liegt, den Körper auf die Kniee und Ellbogen gestützt, auf dem Rasen vor einem Gebüsch, hinter dem Vögel aufflattern. Hinter Adam steht der Schöpfer und zieht die bis fast zum Rumpfende sichtbare Eva aus dessen Rücken heraus. Er hat sie hiebei unter der rechten Schulter gefasst, den linken Arm stemmt sie selbst auf Adams Rücken, um sich so mit herauszuhelfen. Rechts sehen wir dann den Sündenfall. Adam legt, während er bereits den Apfel verzehrt, den einen Arm über den Kopf und scheint sich mit der Hand schon den ersten Anfall des moralischen Katzenjammers wegkrauen zu wollen. Eva, ein wirklich ganz nettes Persönchen, kehrt dem Beschauer ihre hübsche Rückenfronte zu, das Gesichtchen aber, durch eine Kopfwendung gegen Adam, im Profil hin. Sie hält in der nach rückwärts gekehrten Hand noch eine Sündenfrucht und eine weitere reicht den beiden die Verführerin, die den reizenden Oberkörper eines jungen Mädchens hat, mit lächelnder Miene herüber. Weiter rechts ist noch die Erschaffung Adams, der wie ein unbeholfenes Bürschlein am Boden sitzt, dem der Schöpfer die Hand auf den Scheitel legt. Links sehen wir die beiden Sünder im Versteck und ober ihnen in einer Wolkenöffnung den Kopf Gottvaters. Ganz links haben wir die Vertreibung in denkbar realistischster Auffassung. Die beiden Verbannten sowohl als der Engel laufen

aus Leibeskräften, wobei jene zurücksehen und den einen Arm schützend über den Kopf halten. Dabei hat Adam seine Genossin an dem einen Arm gefasst, um sie mit fortzuziehen. Diese aber

Fig. 31. Lukas Cranach. Uffizien in Florenz. Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

Fig. 32. Lukas Cranach. Uffizien in Florenz. Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

bietet ganz das immer mit einem gewissen Grad von Komik durchsetzte Bild einer laufenden Frau.

Ein schmächtiges, dünnbeiniges Jüngferlein ist Eva auf einem anderen Bilde, aber kokett hält sie mit naiv verführerischem Lächeln dem auf einem Pendantbild befindlichen Adam den Apfel hin, indes

sie mit der anderen Hand den Schoss mit einem Zweiglein deckt. Der bärtige Adam, der das nämliche tut, schaut verlegen zu ihr herüber und kraut sich bedenklich den üppigen Lockenkopf.

Fig. 33. Lukas Cranach. K. Galerie in Dresden.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

Auf einem anderen Doppelbilde hat Adam den Apfel bereits in der Hand und richtet nur noch eine letztmalige Frage an Eva. Diese hält mit einem breiten Lächeln den einen Apfel hoch, den anderen hinter dem Rücken. Es ist offenbar das nämliche physisch

Fig. 34. Lukas Cranach. Alte K. Pinakothek in München.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

als Weib in der körperlichen Entwicklung noch unfertige Modell der vorher erläuterten Bilder, nur ist das Köpfchen auf dem letztvorigen Bilde etwas idealisiert.

Ein anderes Modell zeigen Adam sowohl als Eva auf einem weiteren Bilde. Auch hier ist Adam bedenklich und ernst ruht sein Blick auf Eva. Seine Rechte hält den Apfel, die Linke den schoss-

Fig. 35. Lukas Cranach. Der Sündenfall. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

bedeckenden Zweig. Eva ist ein schmächtiges Mädchen mit noch recht flachen Brüstchen, aber einem stark vordringlich kugeligen Bauch, wie er häufig bei jungen Frauenzimmern vor der letzten

Streckung zu finden ist. Mit der naivsten Miene von der Welt haranguiert sie durch ihre Geste den Gefährten zum Genuss der Frucht, deren auch sie eine in Händen hat.

Eine derbe reife Schöne ist dagegen eine Eva auf einem Kupferstich, der die Jahreszahl 1509 auf dem an den Baum gehefteten Signierblatt zeigt. Aufrecht steht sie hinter Adam, den einen Arm um die Schultern des gemächlich Sitzenden gelegt, den anderen hoch emporgestreckt, den Apfel für sich zu brechen. Diese Eva hat ausser dem nicht üblen Gesichtchen nichts Kindliches mehr. Es ist eine robuste junge Bauerndirne mit üppigen Brüsten, kräftigem Bauch und vollen runden Schenkeln, aber einem auffallend kurzen Schamberg. — Adam hat einen fast hageren, doch sehnigen Körper von jener Art der scharfen Betonung einzelner Muskelpartien, die später in eine hässliche, übertriebene Realistik, namentlich im Holzschnitt und Kupferstich, ausartete. Er ist hier schon etwas ältlich mit krausem Bart und Haar, und gerade gewillt, den Apfel zum Munde zu führen, scheint er zu beobachten, ob Eva einen für sich ohne seine Mithilfe erreichen kann. Eva hält es auch ganz im Sinne der Bibel, die ihr die Erkenntnis der Nacktheit erst nach begangener Sünde zuspricht, ganz für überflüssig sich nach einer Bedeckung umzusehen.

Mehr im Geiste Dürers hat Veit Stoss (1440—1533) in seiner grossen Rosenkranztafel, die einst die Kapelle der Nürnberger Burg schmückte und jetzt das Germanische Museum ziert, die Stammeltern behandelt. Die Schöpfung der Eva, die Vertreibung aus dem Paradiese u. a. sind hier in miniaturartigem Massstab dargestellt, doch obgleich es eines seiner Jugendwerke ist, erkennt man doch daran bereits die Hand eines Meisters. Ob von den für den König von Portugal von ihm geschnitzten lebensgrossen Figuren von Adam und Eva noch etwas vorhanden ist, blieb bisher uneruierbar. Neudörffer rühmt ihnen nach, dass sie „solcher Gestalt und Ansehens waren, als seien sie lebend".

Einer der künstlerisch bedeutsamsten Meister jener Zeit, die im gleichen Geiste arbeiteten, war der Altbayer Albrecht Altdorfer (1488—1538). Wenn er auch sein Nürnberger Vorbild nicht in allem erreichte, in vielem ist er ihm doch nahe, sogar ebenbürtig geworden.

Fig. 36. Albrecht Altdorfer. Nach Originalaufnahme des Bildes in der Privatgalerie von J. Gernert in München.

Am stärksten gelang ihm dies in der Anordnung und Beherrschung der Landschaft, deren klarer und dennoch duftiger Perspektive. Dies zeigt er auch in einer in Münchener Privatbesitz befindlichen „Vertreibung aus dem Paradiese". Die Stammelterngestalten sind hiebei allerdings etwas robust ausgefallen, man merkt ihnen an, dass ihre Originalmodelle dem urwüchsigen Boden zwischen Isar und Donau entsprossen sind. Aber A. Altdorfer gibt sich mit Recht auch gar keine Mühe, dies zu verbergen, mit vollster süddeutscher Treuherzigkeit gibt er die rustikalen Figuren, wie er sie fand, und mit einer reizenden Naivität lässt er von einer Wolkenbank aus den Schöpfer Zuseher bei der durch den Engel vollzogenen Exekution gegen die Frevler sein. Dabei spricht etwas von der patriarchalischen Gemütlichkeit eines süddeutschen Fürsten aus dieser Gottvatergestalt. Sie hat mit der altmönchischen Auffassung nichts mehr zu tun, die dem gemeinen Volk so gern suggerierte, dass der liebe Herrgott jeder Kleinigkeit halber gleich nach dem Blitz greife und die grosse Donnermaschine in Bewegung setze, um seinen Kreaturen Furcht und Schreck einzujagen.

Es ist eine originell naive Idee des Künstlers, die Eva förmlich als ein noch kaum den Kinderschuhen entwachsenes Mädchen zu bilden. Er betont dies Kindliche nicht nur im Gesichtsausdruck, sondern auch im Grössenverhältnis zu Adam, der gleichfalls sehr jugendlich gehalten ist, aber doch zugleich als ein lang aufgeschossener Bursche. Dass Altdorfer sich die beiden noch als recht kindische Personagen vorstellte, besagt auch die einfältig furchtsame Gebärde und Miene, die er ihnen lieh. Dies kindische Wesen scheint auch den in den Wolken oben rechts sichtbaren Schöpfer zu rühren; denn er streckt abwehrend dem Engel, der sein Flammenschwert erhoben hat, die Rechte entgegen. — So ist das Ganze trotz einer gewissen Unbeholfenheit der Figuren von reizender Unbefangenheit, die auch des Künstlers spätere Bibelholzschnitte zeigen, obwohl die Figuren dort ungleich derber sind *).

Auch Hans Brüggemann, der treffliche Zeitgenosse von Veit

*) Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Faksimilereproduktion. XII. Bändchen. Albrecht Altdorfer. München und Leipzig. G. Hirths Kunstverlag 1888.

Stoss, hat in den Jahren von 1515—1521 eine Evastatue für den Dom zu Schleswig in Holz geschnitzt. Es ist kein zimperliches hageres Jüngferlein, sondern ein dralles junges Friesenweib mit kräftigem Brustkorb, dem die mässig grossen Brüste gut aufsitzen. Der Bauch ist wohl gerundet und die vollen Hüften, Arme und Beine besagen, dass wir die künftige Mutter eines kraftvollen Geschlechtes vor uns haben. Sie hält mit der rechten Hand den Apfel empor, in der linken einen Blätterbüschel, der, fächerartig ausgebreitet, ihren Schoss bedeckt. Das Gesicht, von reichen Haarwellen umrahmt, hat ein hübsches Oval. Ein leichtes Lächeln umspielt den kleinen Mund und das zierliche Kinn sowie die vollen Wangen leihen der ganzen Gestalt eine erhöhte jugendliche Frische. Auch der in seiner künstlerischen Bedeutung früher häufig überschätzte Altar der Kirche zu Tribsees aus dieser Zeit beherbergt Adam und Eva. Aber ihr Verfertiger geht recht barbarisch mit ihnen um. Er musste ihnen sein eigenes Dasein stark nachgetragen haben, denn er überantwortet sie ohne weiteres dem weit aufgesperrten Höllenrachen.

Fig. 37. Hans Brüggemann. Dom zu Schleswig. Aus W. Lübke „Geschichte der Plastik".

Durch die grossen Meister der nordischen Kunst jener Zeit waren Adam und Eva ersichtlich wieder Lieblinge des Volkes geworden. Sie hielten jetzt ihren Einzug in Haus und Stube und eine ganze Reihe von Kleinmeistern sorgten mit Grabstichel, Schnitzmesser u. s. w. dafür, dass sie auf dem Markte nimmer fehlten. Der tüchtige Augsburger Hans Burgkmair (1473—1531) verherrlichte sie ausgiebig in seinen Holzschnitten.

Im Kupferstich war neben Albrecht Dürer auch Martin Schongauer (1440—1492) vorangegangen. Sein „Besuch Christi

Fig. 38. Martin Schongauer. Christus in der Vorhölle. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

in der Vorhölle“ zeigt uns Adam und Eva als die ersten der Befreiten. Das Bild ist von drastischer Originalität. Von links her schreitet Christus mit der Kreuzesfahne in der rechten Hand. Mit

ihrem Schaft versetzt er einem bereits am Boden liegenden Teufel, dem er mit dem Fuss auf den Rücken tritt, einen Stoss. Ein eben so grotesker Kamerad dieses Luziferbedienten hat sich auf den einen Flügel des niederbrechenden Höllentores geschwungen und droht mit

Fig. 39. Hans Baldung, genannt Grien. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

einer Rute den aus dem Tore Drängenden, die ein dritter Pech- und Schwefelbruder vergeblich zurückzuhalten sucht. Mit der linken Hand hat der Erlöser den vor ihm knieenden Adam an dessen rechter erfasst, um ihn emporzurichten. Adam ist als älterer Mann mit kräftigem Vollbart gegeben. Neben ihm kniet die um vieles

jugendlichere Eva. Ihre linke Hand hält noch den verführerischen Apfel, mit der rechten umklammert sie den Oberarm des Gatten. Das Gesicht ist hübsch, der Körper mit dem rund vorstehenden nabellosen Bauch weniger. Neben diesen beiden knieen zwei in zottige Felle gekleidete Männer, wohl die Söhne Abel und Seth.

M. Schongauers Schüler, der überaus fruchtbare Hans Baldung (1476—1545), hat sich das so dankbar gewordene Sujet von Adam und Eva gleichfalls nicht entgehen lassen. Für die Stammmutter aber wählte er sich ein kräftiges junges Weib von vollen runden Formen zum Modell. Diese Eva mit ihren schon voll entwickelten Brüsten, dem tüchtig ausladenden Becken, dem drallen Rumpf und gut gerundeten Schenkeln ist zur Ahnfrau von Ururenkeln prädisponiert. Mit guter Beobachtung des Lebens ist der zweifelnd fragende Ausdruck des ganz hübschen Gesichtes wiedergegeben, nachdem sie dem Bibelwort gemäss die Verhandlungen mit der Schlange allein geführt hat.

Ein ungleich derberer Realist, so eine Art Vorläufer Rembrandts, war Lukas van Leyden oder, wie er richtig hiess, Lukas Jakobsz (1494—1533). Wenn er die Schöpfung Evas noch ziemlich poetisch auffasst, so wird er später ein gut Stück derber. Doch auch hier vergibt er ausser dem, dass er den Schoss Adams durch eine vor dem Schlafenden aufsprossende Blume verdeckt sein lässt, der Natur kein Jota von ihrem Recht. Originell ist sein Gottvater mit dem Turban auf dem Haupte, ganz trefflich aber der Faltenzug von dessen Gewandung. Die Eva, die er aus Adams Seite mit beiden Händen emporhebt, richtet ihre Blicke auf diesen und streckt die eine Hand nach ihm aus, indes der andere Arm über des Schöpfers Schulter nach rückwärts gelegt ist. Diese Eva ist ein ganz hübsches Persönchen von kräftig gerundeten Formen. Dürerscher Einfluss ist aus diesem Bilde heraus zu fühlen, das die Jahreszahl 1529 aufweist.

Weitaus naturalistisch gröber ist bereits sein Sündenfall. Dieser Adam ist ein kräftiger Soldknecht, dem das Schnurrbärtchen ebenso richtig zu Gesicht steht, wie das bereits unbedenkliche Greifen nach der ihm von Eva gereichten Frucht. Die Eva aber ist ein robustes Weib, so eine richtige Marketenderin oder fahrende Frau, wie sie

Fig. 40. Lukas van Leyden. Die Erschaffung der Eva.
Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

jedem Söldnerhaufen jener Zeit zu Dutzenden nachzogen. Der von dem Ast, auf dem sie mit gespreizten Beinen sitzt, abstehende Zweig, dessen Blatt ihren Schoss deckt, ist lediglich eine Konzession

an den prüden Beschauer, aus eigenem Schamgefühl würde diese Eva schwerlich nach irgend einer Verhüllung gegriffen haben. Die

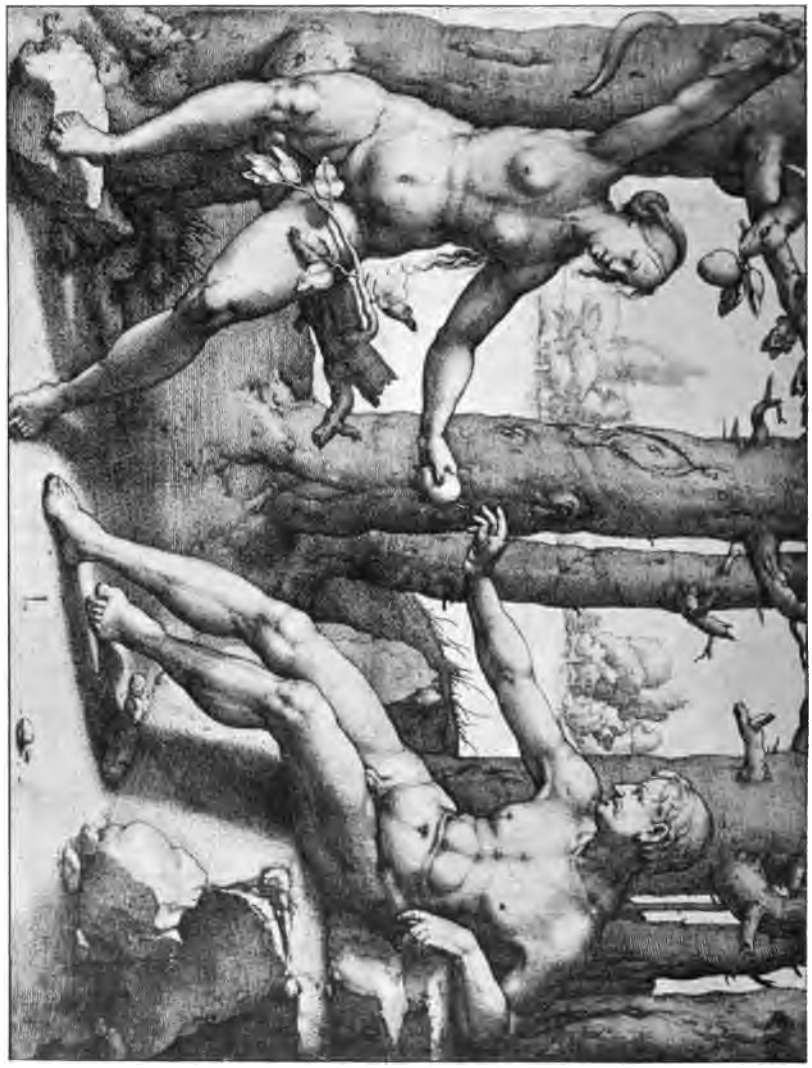


Fig. 41. Lukas van Leyden. Der Sündenfall. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

Art, wie diese derbe Dirne mit den kräftigen Armen den Ast erfasst hält; mit einer Miene, die das Uebertreten des Verbotes als etwas ganz Selbstverständliches betrachtet, den Apfel an Adam gibt, bringt

Fig. 42. Lukas van Leyden. Die Vertreibung aus dem Paradiese.
Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

die ganze kecke Frechheit jener Weiber zum Ausdruck, denen der Nächstbeste recht ist, an dem sie für oder auch einmal ohne klingenden Lohn ihr unersättliches Gelüsten büssen können. Das Gesicht

dieses Weibes sagt, dass ihm das siebente Gebot so wenig Gewissensskrupel verursachen wird wie das sechste.

Ganz vortrefflich aber ist sowohl Adams als ihr Körper in der strotzenden Kraft der Mannbarkeit gegeben. Fest und kernig sitzen die prallen runden Brüste dem kraftvollen Rippenkorb auf, breit laden echt weiblich die Hüften aus und Bauch und Schamberg setzen sich in ihrer muskulösen Wölbung ebenso energisch voneinander ab, wie die strammen Beine keinen Gedanken an Schwächlichkeit aufkommen lassen. Für diese Eva war die Schlange, die ihr von oben herab noch einen Apfel reicht, wohl im Grunde genommen überflüssig als Verführerin, denn sie sieht ganz danach aus, dass sie über kurz oder lang aus eigenem Antrieb zugegriffen hätte.

Ganz ebenso realistisch derb sind die beiden Gestalten in der Vertreibung. Wohl sind sie in voller Flucht und der bereits stark gealterte Adam sieht sich etwas schreckhaft nach dem Engel um, der in seiner Wolkenlücke das Schwert sehr kräftig schwingt. Aber in dieser ganzen Männerfigur liegt doch etwas, das den Eindruck weckt, als ob ihr Inhaber im Falle eines wirklichen Angriffs den Zweig in seinen Händen auch noch zu etwas anderem nützen würde als zur Bedeckung seines Schosses. Aber auch die Mienen Evas drücken etwas aus, das verkündet, dass sie ihren Gefährten in solchem Falle kaum im Stich lassen würde. Auch dies Blatt ist von 1529 datiert und gibt gleich den vorigen einen Beweis von der tüchtigen Kenntnis des nackten Körpers und der eminenten Technik seines Erzeugers.

Ein tüchtiger Kupferstecher und Schüler Dürers ist Georg Pencz (1500—1550), doch näherte er sich durch seinen langen Aufenthalt in Italien mehr der dortigen Kunstweise, was wohl dem Umstande mit zuzuschreiben ist, dass er dort viel nach Raffael u. a. kopierte. Ungleich deutscher sind dagegen eine Reihe biblischer Bilder, die er in Kupfer gestochen hat, empfunden.

Auch der Soester Heinrich Aldegrever (1502—1562) gehört hieher, der, gleichfalls ein Schüler Dürers, jedoch in eine Manier verfiel, die nicht gerade sympathisch berührt. Er hatte sich einen ganz aparten Proportionskanon zurecht gelegt. Seine Figuren sind nämlich übermässig schlank, dabei mehr fleischig als muskulös und

mit einem zum übrigen Körper geradezu auffallend kleinen Kopf bedacht. Am schärfsten tritt dies in seinem „Das Anabaptistenbad" genannten Stiche zu Tage.

Von ihm dürfte wohl auch die Vignette zu einer medizinischen Druckschrift herrühren, auf der in origineller Art der Sündenfall als Ursache aller leiblichen Gebreste bezeichnet wird; indem der Baum der Erkenntnis als Totengerippe dargestellt ist, dessen Rippen die Schlange umwindet, während aus den Armen Zweige wachsen. Die kleinen Köpfe auf den kräftigen Körpern von Adam und Eva sind

Fig. 43. Heinrich Aldegrever? Aus der Privatsammlung von Prof. G. Klein in München.

zumindest ganz nach Aldegreverscher Manier. Vielleicht stammt das Bildchen wenn nicht von ihm, doch von einem seiner Schüler oder Nachahmer.

Der veredelten Natur wendet sich mehr Hans Sebald Beham (1500—1550) zu. Seine Eva auf dem Stiche vom Jahre 1523 zeigt auffallend weiche Körperlinien und im Antlitz spiegelt sich fast ein wehmütiger Zug. Eigenartig ist die Auffassung, dass Eva die Schlange in der einen Hand hält, und zwar als ob diese tot wäre, und in ganz der gleichen Stellung existiert auch Adam als Pendant hiezu. An diesen sowie manchen späteren Figuren zeigt sich deutlich, dass bereits italienischer Einfluss in die deutsche Kunst mit

hereinspielt. Dies bekunden am schärfsten die beiden Gestalten von Adam und Eva, die auf einer Steinbank unter Bäumen sitzen, um deren rechtsstehenden sich die Schlange ringelt und lauernd niederschaut. Der Körper Adams ist von strotzender Kraftfülle, aber dennoch nicht hart in den Uebergängen seiner Muskelpartien. Er schmiegt sich an die auf seinem linken Oberschenkel sitzende Eva und stützt die rechte Hand, in der er den Apfel hält, auf einen

Fig. 44. Hans Sebald Beham. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

Steinblock. — Eva hat ihren rechten Arm um seinen Nacken gelegt. Sie scheint ihm zugesprochen zu haben, und verführerisch, mit dem Ausdruck des Verlangens nach Liebkosung, neigt sie ihren Kopf zu dem noch zweifelnd Aufhorchenden herüber. Der Körper Evas ist üppig rund und weich in den Linien und es müssen hübsche Vorbilder oder Modelle gewesen sein, die dem Künstler die Anregung zu diesem Idyll gaben. Sie stechen in dieser Weichheit der Linienführung auch wesentlich ab von zwei anderen Darstellungen des Sündenfalles von dessen Hand, und würde nicht das Monogramm mit

der Jahreszahl 1534 Bürgschaft leisten, die Versuchung läge nahe, sie seinem Bruder Bartel Beham (1502—1540) zuzuschreiben, der später vielfach sich mehr der italienischen Auffassung näherte.

Dass H. S. Beham in seiner Hauptrichtung aber ein echter Deutscher blieb, besagen die beiden anderen Sündenfallbilder. Das eine trägt die Jahreszahl 1529 und zeigt die übliche Anordnung; in der Mitte der Baum mit der Schlange, links davon Adam, rechts

Fig. 45. Hans Sebald Beham. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

Eva. Die Figuren selbst aber sind hier wesentlich anders behandelt als auf dem vorerwähnten Blatte. Adam ist ein schlanker, aber derber Mann, der mit Eva in erregtem Disput zu sein scheint wegen des Vorhabens des Apfelgenusses. Der offene Mund und die energische Geste mit der rechten Hand deuten seinen noch bestehenden Widerspruch an. Dagegen ist Eva, wie ihre Miene kündet, durchaus nicht gewillt, die Ueberredung aufzugeben. Sie hält mit ihrer linken Hand dem streitlustigen Gefährten die Frucht recht verlockend vor, die andere hält sie wohl vor den Schoss, jedoch so, dass damit

eigentlich weniger etwas bedeckt, als vielmehr die Aufmerksamkeit Adams, wie des Beschauers, erst recht auf diesen Punkt hingelenkt wird. Und H. S. Beham gesellt sich hiebei denen zu, die der Natur kein Haarbreit aus dem Wege gehen. Diese Eva ist zugleich eine derbkräftige Frankenmaid, rundlich in den Formen und von einem Gesichtsausdruck, der besagt, dass in einem ausgebrochenen Wortgefecht sie schwerlich eine Antwort schuldig bleiben wird.

Fig. 46. Hans Sebald Beham. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

Künstlerisch abgeklärter in den Körperformen, doch dramatisch weniger lebensvoll der Situation entsprechend ist die dritte Gruppe der beiden mit der Jahreszahl 1543. Man fühlt hier heraus, dass der Künstler mit seinen Figuren noch einen Nebenzweck verfolgte, und wie behauptet wird, war es auch so. Er soll nämlich mit ihnen den Dürerschen Kanon von den Proportionsunterschieden der beiden Geschlechter auf seine Richtigkeit geprüft und dargestellt haben. Sie wurden später auch tatsächlich vielfach in diesem Sinne als Lehrmaterial verwendet.

Auch hier steht Adam links, hoch aufgerichtet, die Rechte

leicht auf einen derben Knotenstock gestützt, die Linke nach dem Apfel greifend, den die Schlange ihm und Eva gemeinsam reicht. Der Körper ist in der Muskulatur sehr sorgsam durchgebildet und anatomisch geschickt behandelt. In ihm steckt ein tüchtig Stück Studium nach dem lebenden Modell, wie am schlagendsten die leichte zwanglose Beugung des linken Spielbeins erweist, die um vieles

Fig. 47. Hans Sebald Beham. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

natürlich ungezwungener ist, als in dem vorauf geschilderten Bilde bei der dortigen Eva. Diese selbst ist hier robuster, kräftiger auf die Wirkung der einzelnen Muskelpartien herausgearbeitet, die beim derberen, mehr fleischigen als fettreichen Frauenkörper auch intensiver zur Geltung kommen. Und es ist ein kraftvolles, reifes Weib, das wir hier vor uns haben. Der Brustkorb ist breit, die Schulter fällt nicht steil und schwächlich ab, wie an den physisch noch mehrfach unfertigen Evas von Lukas Cranach. Die Brüste sind hoch angesetzt, voll und prall mit abstehenden Warzen. Das Becken ladet kräftig aus und betont energisch die Taille. Der runde Bauch

tritt scharf abgegrenzt vor und von ihm ist der Schamberg in seiner ganzen Breite durch eine Furche abgesetzt. Die Beine sind gleich den Armen robust, der ganze Körper aber durchaus nicht unschön, sondern von jener Struktur, wie wir ihn häufig noch jetzt bei gesunden Weibern des Flachlandes in bäuerlichen Verhältnissen treffen. Eva greift mit der einen Hand über ihren Kopf hinweg nach dem Apfel, mit der anderen deckt sie sich den Schoss. Sie sieht beobachtend zu Adam hinüber, dessen Blick auf den ihr zugekehrten Kopf der Schlange gerichtet ist.

Zwischen beiden steht der Baum der Erkenntnis, dessen Stamm

Fig. 48. Holzschnitt-Kopfleiste dem Bartel Beham? zugeschrieben.

hier abermals als Totengerippe mit verschränkten Schenkelknochen gebildet ist. An seiner Wirbelsäule windet sich die Schlange empor, umschlingt den oberen Teil der Rippen und drängt sich nach rechts hinter dem Schädel vor. Dieser ist mit einer geringen Wendung Eva zugekehrt und grinst sie halb warnend, halb fragend an. Es ist frappant, welch eigentümlichen Ausdruck der Künstler in diese leeren Augenhöhlen zu legen wusste.

Dem Bartel Beham wird das Titelblatt zu einer Bilderbibel zugeschrieben, auf dem der thronende Gottvater in der Mitte sitzt in einer Wolkenglorie und von Engeln umgeben. Links ist dann der Sündenfall und die Vertreibung, rechts die Kreuzigung Christi und symbolisch die Nachfolge Christi dargestellt. Auf einem der übrigen kleinen Holzschnitte sehen wir dann Adam bei der Arbeit. Er ist

bemüht Schlingpflanzen auszurotten. Hinten seitwärts sitzt Eva. Sie hält den kleinen Abel auf dem Schoss, der kleine Kain hockt neben ihr. Diese Darstellungen müssen, wenn sie von Bartel Beham sind, aus dessen Jugendzeit stammen, denn sie sind noch völlig in der Manier und im Geiste der fränkisch-schwäbischen Schule gehalten, von der sich Bartel Beham später immer mehr entfernte.

Die Stammelternbilder H. S. Behams sind für eine ganze Reihe von Kleinkünstlern und Kunsthandwerkern der späteren Zeit

Fig. 49. Holzschnitt aus einer Bilderbibel dem Bartel Beham zugeschrieben.

ebenso wie die Dürers typische Vorbilder geworden. In zahllosen Variationen treten sie uns entgegen. Und wie energisch z. B. der Buchdruck allein schon in Gestalt des Holzschnitts sie sich zu nutze zu machen verstand, davon gibt unter anderen „Ain schöns büchlin Wie sich dye schwangeren Frawen halten sollen u. s. w.“ einen anschaulichen Beweis.

Es war kein allzu feinfühlig idealistisch veranlagter Künstler, dieser Ortolf von Bayerland, dem das Original des Holzschnitts um 1525 zugeschrieben wird. Er muss sich eine derbe kurzbeinige Altbayerin zum Modell gewählt haben, der die Landluft nicht minder

gut anschlug als die Knödel und schmalztriefenden Nudeln. Wenn wir auch die üppige Rundung des Bauches dieser Eva auf die vorgeschrittene Gravidität buchen, dieser Brustkasten sowie die Arme und Beine bekunden uns, dass diese Schöne das Zeug besass, die

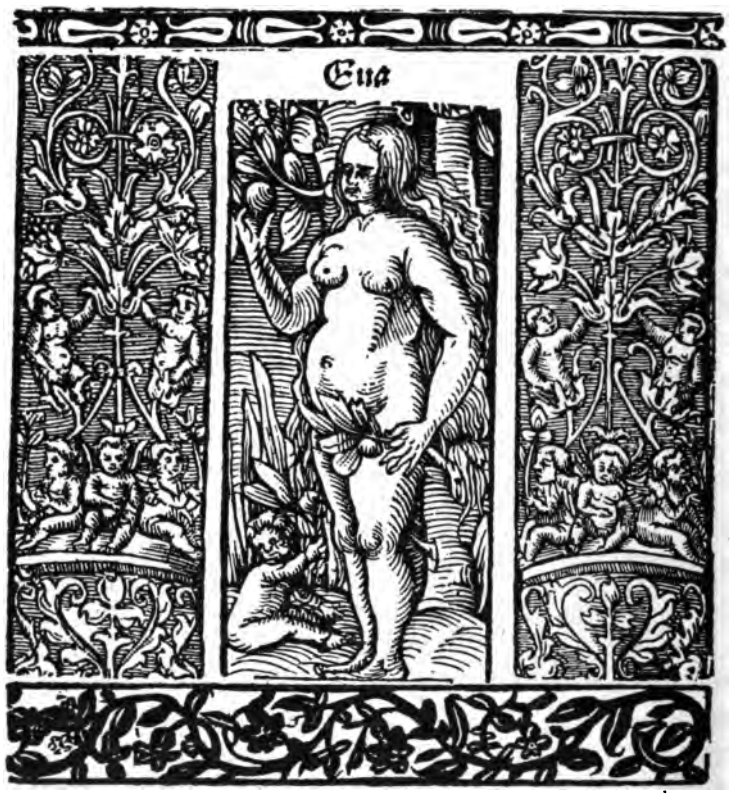


Fig. 50. Ortolf von Bayerland.
Aus der Privatsammlung von Prof. G. Klein in München.

Mutter einer erklecklichen Kinderschar zu werden. Mit Proportions- und Verkürzungsstudien hat der biedere Herr Ortolf kaum viel Zeit verbracht, dies beweist der linke Arm seiner Eva, mit dessen Hand sie den Baumzweig herüberbiegt, der die Bestimmung hat, ihr den Schoss zu decken. Dieser Arm ist ein gutes Stück zu lang geraten. Naiv greift sie nochmals mit der anderen Hand nach einem Apfel, nachdem ihr doch der Sinn des Spruches: Unter Schmerzen sollst

Fig. 51. Hugo van der Goes. Kais. Gemäldegalerie in Wien.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

du deine Kinder gebären, bereits offenbar geworden sein muss, indem ein Sprössling schon zu ihren Füssen sitzt, der mit beredter Gebärde auf sie, die in mütterlichen Angelegenheiten schon Erfahrene, deutet.

Ein reiches Feld zur Verwertung der Adam- und Evagestalten bot in der Zukunft die in Deutschland sehr rührige Bibelillustration. In dieser Richtung war der Protestantismus für die Kunst ein fruchtbarer Boden. Einer der tüchtigsten, phantasiereichsten Zeichner auf dem Gebiete war Tobias Stimmer (1539—1580), dessen Holzschnittbibel Dr. Georg Hirth in München mit Fug und Recht in wohlgelungenen Nachbildungen neu herausgab.

Dass Jan van Eyck und Hans Memling in den Niederlanden ebenso für die Darstellungen von Adam und Eva Schule gemacht hatten, wie Ghiberti und Masaccio in Italien und später Dürer in Deutschland, das beweisen einige der originellsten Bilder, die wir über dies Motiv von mehreren dortigen Künstlern besitzen. Der Sündenfall ist ihnen am geläufigsten.

Schon Hugo van der Goes (gestorben 1482) begnügt sich nicht mehr mit der blossen Vorführung der Figuren; er will bereits Handlung haben. Da steht der reiche Früchte tragende Erkenntnisbaum. An seinem schlanken Stamme erhält sich aufgerichtet, ihn mit den Krallen, deren Zehen Schwimmhäute verbinden, umklammernd, eine robbenartige Bestie mit einem verlängerten Biberschwanz und dem Kopf eines ältlichen Weibes. Mit lauerndem Blick sieht sie zu den links stehenden Stammeltern hinüber. Eva ist eben im Begriffe, den zweiten Apfel zu pflücken, nachdem sie den ersten schon in ihrer Rechten hält. Adam streckt begehrend die eine Hand aus.

Der Körper Evas ist hager, mit langen Armen und dünnen Beinen. Die Brüste sind klein, der Bauch steht aufdringlich kugelig vor, die Hände und Füsse sind gross. Das jugendliche Gesicht hat einen naiv fragenden Ausdruck und hübsche Züge. Vor Eva strebt eine Schwertlilie auf, deren eine Blüte ihren Schoss deckt, Adam verhüllt den seinen mit der Hand. Sein Körper ist, wenn auch gleichfalls ziemlich mager, dennoch besser proportioniert als der Evas. Nur Füsse und Hände sind auch bei ihm auffallend gross. Von

Fig. 52. Jan Gossaert (Mabuse). K. Gemäldegalerie in Berlin.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

hübschem Ausdruck ist hingegen das Gesicht; es hat jenen edlen Schnitt, dem wir häufig an den Gestalten von Johannes dem Täufer, Christus u. s. w. der Kölner Schule begegnen.

Jan Gossaert, genannt Jan van Mabuse (1470—1532), hat den Sündenfall zweimal dargestellt, und an ihm ist gleichwie an manch anderem Künstler zu sehen, wie fremder Einfluss die Dar-

stellungsart umzumodeln vermag. Im ersten Bilde ist J. v. Gossaert augenscheinlich nur von den Meistern seiner Heimat und deutschen beeinflusst. Auf die Türenhälften eines Altarschreines hat er die Szene gemalt. Er stellt Adam und Eva ganz links in den Vordergrund. Sie halten sich eng umschlungen und gleich H. v. d. Goes macht er entgegen von van Eyck und Memling die normalen Grössenunterschiede von Mann und Weib bereits sehr deutlich kennbar. Seine Figuren sind entschieden hübscher als die v. d. Goes'. Adam, der hier selbst die Hand nach der ihm von der Schlange gereichten Frucht ausstreckt, ist eine kräftige Männergestalt, das Gesicht von leichtem Vollbart umrahmt. Auch der Körper der Eva ist weicher, voller, nur die Unterschenkel sind gegen den übrigen Habitus zu schwach, auch die Brüste wenig frauenhaft ausgebildet. Der Gesichtsausdruck Evas, mit dem sie zur Schlange emporschaut, ist nicht gerade der geistreichste, aber er passt ganz merkwürdig zu dem kugelrunden Kopf des offenbar nicht mehr sehr jugendlichen Originalmodells, das sicher der Gilde dienender Hausgeister entnommen war.

Die beiden Figuren sind völlig nackt und finden nicht den geringsten Anlass, etwas zu verbergen. Originell ist, dass im Hintergrunde ein mächtiger Torturmbau, dem Arkaden angehängt sind, die Landschaft abschliesst und die beiden Sünder gerade durch dies Tor hinausgetrieben werden.

Auf dem zweiten Bilde Jan Gossaerts sehen wir die beiden Gestalten mit einer bereits übertrieben muskulösen Robustizität behandelt und in Stellungen gebracht, die etwas erzwungen Theatralisches an sich haben. Adam ist ein förmlicher Athlet, der seine derbe Muskulatur ins beste Licht zu setzen sucht. Dabei deutet er aber, statt seine Gefährtin von der geplanten Dummheit abzuhalten, nur warnend nach oben und nimmt hiebei ohne jeglichen ersichtlichen Grund die Pose eines Akrobaten ein. Seinen Schoss deckt ein zerschlitztes Baumblatt, das er durch irgendwelchen Kunstgriff angeklebt haben muss. Zu seinen Füssen sitzt eine Eule und neben dem Baum eine Meerkatze, die einen Apfel in den Pfoten hält.

Eva ist ein kraftvolles junges Weib mit hübschem Gesicht, reichem welligem Blondhaar, breiten Hüften und strammen Armen und Beinen, ohne jegliche Hülle. Mit der linken Hand hält sie

noch den Ast umklammert, von dem sie den Apfel brach, den ihre rechte kokett Adam reicht, den von oben her die Schlange beobachtet. Links hinten sehen wir den Schöpfer beiden das Paradies

Fig. 53. Jan Gossaert (Mabuse). K. Gemäldegalerie in Berlin.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

anweisend, rechts aber werden sie durch ein Felsentor aus jenem vertrieben. Darüber sehen wir sie noch als ganz kleine Figuren. Eva knieend und die Hände ringend, sowie beide vor einer natürlichen Laube sitzend. — Aus diesem Bilde spricht bereits italienischer Einfluss.

Fig. 54. Michael van Coxie. Kais. Gemäldegalerie in Wien. (Fr. Hanfstängl, München.)

Das gleiche gilt auch und zwar in erhöhtem Masse, aber verhältnismässig besserem Sinne, wenn auch nur zum Teil, von den Bildern, der Sündenfall und die Vertreibung von Michael van Coxie (1499—1592). Im Sündenfall ist Eva ein hübsches junges Weib von jenen weichen, vollen und doch schlanken Körperformen, die heute noch vielfach bei den Venetianerinnen zu treffen sind. Unter dem Baume sitzend langt sie mit der ausgestreckten linken Hand eben den ersten Apfel herab, während die um den Stamm geringelte Schlange ihr zuflüstert. Ganz teilnahmlos sitzt Adam dabei, den Kopf mit Dreiviertelwendung dem Beschauer zugekehrt, als wolle er fragen: ob dieser auch seinen hübschen Vollbart und kräftigen Rücken genügend bewundere.

Die Vertreibung ist fast eine völlige Kopie Masaccios im figürlichen

Teil, namentlich die Eva; doch sind beide anatomisch sehr geschickt und tüchtig durchgebildet. Eva ist sogar ein sehr hübsches junges Weib und Adam ein kraftvoller junger Mann von edler Gesichtsbildung. Beide verhüllen sich den Schoss mit von einer ihrer Hände fest angedrückten Baumblättern. Adam legt den rechten Arm wie schützend über den zurückgebeugten Kopf, damit diesen das Schwert des hinter ihm auf Wolken knieenden Engels nicht treffen soll. Doch der himmlische Schutzmann sieht zu gemütlich drein, als dass zu befürchten wäre, er wolle den beiden, die eiligst vor ihm hermarschieren, ernstlich wehe tun. Der Künstler hat auch ein bisschen Humor in die Sache hineingebracht, denn in groteskem Laufschritt begleitet eine Meerkatze die Flüchtigen, während eine Löwin im Vollbewusstsein ihrer überlegenen Kraft apatisch seitwärts gelagert ist.

Fig. 55. Michael van Coxie. Kais. Gemäldegalerie in Wien. (Fr. Hanfstängl, München.)

Der für die Kunst so bedeutsamen Entwicklung der Darstellung der Stammeltern gerecht zu werden, müssen wir nun unseren Blick wieder nach Süden wenden. In Italien griffen die beiden markantesten Träger der Hochrenaissance dieses dankbare Motiv von neuem

Fig. 56. Raffael Sanzio. Rom, Vatikan, Camera della Segnatura.

auf und führten es, gleichsam im edlen Wettstreit, auf seine bisher unerreichte Höhe. Die Arbeiten beider fallen fast in die gleiche Zeit, den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.

Raffael Sanzio, der Meister der Farbe und Formenschönheit, der Liebling der Götter und, wie die Fama verkündet, auch der

schönen Frauen, verewigte die Gestalten der Stammeltern zunächst in einem Deckenbilde der Camera della Segnatura im Vatikan. Im Jahre 1511 vollendete er den herrlichen Freskenzyklus, in den auch der Sündenfall eingefügt ist; ein Meisterwerk ersten Ranges. Die Schlange mit dem Kopf eines Weibes nähert sich der rechts aufrecht stehenden Eva. Halb versteckt im Schatten der Blätter scheint sie dem Opfer ihrer Verführungskunst etwas zuflüstern zu wollen, gleichzeitig aber beobachtet sie lauernd den links sitzenden Adam, der auf den linken Arm gestützt zu Eva hinübersieht. Die Drehung seines Oberkörpers, sowie die beredte Geste seiner rechten Hand lässt das feine Muskelspiel vortrefflich zur Geltung gelangen. Den Zweig einer Schlingpflanze, deren Blatt seinen Schoss bedeckt, trägt er um die Lenden gegürtet. Aus seiner Miene und Haltung spricht noch der Kampf der Zaghaftigkeit mit dem Gelüste des Begehrens, dessen endlicher Sieg sich bereits in der verlangend ausgestreckten Hand ankündigt. Mit allem Reiz der verführerischen jugendlichen Frauenschönheit ist Eva ausgerüstet. Wir brauchen nur einen Blick auf deren Gestalt zu werfen, nur einen Moment dies Antlitz mit dem feucht schimmernden Auge zu betrachten, um gewiss zu sein, dass Adam der lockenden Rede der Gefährtin erliegen wird. Evas linke Hand hält bereits den Zweig umfasst, von dem sie, ihn niederbeugend, die Frucht der Erkenntnis brechen wird. Ihr jugendlich geschmeidiger und dennoch weich in seinen Linien gerundeter Körper, dessen Schoss dezent ein seitwärts abstehendes Zweiglein deckt, leuchtet förmlich in seinem jugendfrischen Inkarnat und keiner würde der Versuchung durch diese Reize widerstehen.

Fast noch gesteigert sehen wir diese Herrlichkeit der Jugendblüte zweier Menschenleiber in den Kuppelbildern der Loggien des Vatikans, die um 1513 entstanden und nach den Kartons des Meisters von seinen Schülern ausgeführt wurden. Sie sind mit den übrigen an dieser Stätte unter der Bezeichnung: die Bibel Raffaels bekannt.

Mit einer bewundernswerten Zartheit ist hier die Erschaffung der Eva behandelt. In sonnendurchfluteter, wahrhaft ideal paradiesischer Landschaft sehen wir rechts den Schöpfer als milden, ehrwürdigen Greis vor uns. Seine rechte Hand ruht auf Evas Schulter. Die Neuerschaffene steht demütig mit über der Brust gekreuzten

Armen im Mittelgrunde. Schüchtern, aber mit allem Liebreiz der Jungfräulichkeit sieht sie zu dem links sitzenden Adam hinüber, der noch wie traumbefangen das herrliche Frauenbild betrachtet, das ihm der Schöpfer als Gefährtin zugeführt. Reiner, anmutiger kann die Geschlechtsliebe, ihr Erwachen und ihre Heiligung durch die

Fig. 57. Raffael Sanzio. Die Erschaffung der Eva. Rom, Loggien des Vatikan.

ethische Institution der Ehe schwerlich mehr verkörpert werden. Es ist, als empfehle Gott selbst die schwächere, zartere Gefährtin dem Schutz des stärkeren Mannes.

Das andere Bild bringt neuerlich den Sündenfall. Die Schlange windet sich um den Feigenbaum. Sie trägt abermals einen Frauenkopf. Er ist an den einen Ast geschmiegt, dem hier rechts sitzenden Adam zugekehrt und der lauernde Blick beobachtet, bereits mit einem Anflug von ironischem Spott in den Mienen, die hastige

Bewegung, mit der Adam nach der ihm von Eva gereichten Frucht greift. Eva selbst ist in eine Stellung gebracht, die alle Verführungskraft ihrer Schönheit ins schärfste Licht rückt und begreiflich macht. Ein Band hat sie sich ins reiche Haar geflochten, der graziöse erhobene Arm hält noch den Ast, von dem sie für den

Fig. 58. Raffael Sanzio. Rom, Loggien des Vatikan.

Gefährten die Frucht brach, anmutig vorgestreckt ist der andere und wie zum leichten tänzelnden Schritt ausholend ist das Spielbein im Kniegelenk gebeugt. Das volle Licht überströmt die wunderbar zart modellierte Rückseite des Körpers, dessen Drehung die ganze Silhouette dieses jugendfrischen reizumflossenen Frauenleibes zu einer Geltung bringt, dass wenn Raffael nichts als ihn geschaffen hätte, er als einer der grössten Meister seiner Kunst anerkannt werden müsste.

Gewiss, Raffael hat noch Grösseres, Bewundernswerteres geleistet; in der Wiedergabe des hüllenlosen Frauenkörpers in dessen keuscher strahlender Jugendschönheit ist er nicht mehr übertroffen worden. Seine Eva ist das hohe Lied vom Reiz des jungfräulichen Leibes in Form und Farbe übertragen.

Von anderen Prämissen geht sein Zeitgenosse und Rivale Michel Angelo Buonarotti aus. Als ihm Papst Julius II. die malerische Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle übertrug, die er 1508 begann und erst 1541 mit der Fertigstellung seines Jüngsten Gerichtes an der Hauptschmalwand beendete, da überliess er die Ausführung seiner Kartons zunächst Schülern. Aber bald genügte seinem Riesenfeuergeist deren Arbeit nicht mehr. Alles, was sie gemacht hatten, liess er herunterschlagen und begann allein von neuem die kolossale Arbeit. Im Oktober 1512 war er seinem eigenhändigen Briefe an seinen Vater zufolge mit den Deckengemälden fertig, dem Papste, wie der ganzen kunstfreundlichen Welt für Jahrhunderte hinaus zu Dank und Genuss, nur sich selbst, wie es scheint, noch nicht zur vollen Zufriedenheit, die sein rastlos strebender Geist wohl überhaupt nie, nicht einem einzigen seiner unsterblichen Werke gegenüber empfand. Es ist ein überwältigend grandioser Zyklus, diese Schöpfungsgeschichte Michel Angelos. Die übermächtig gewaltige Gestalt des hebräischen Jehova, auf dessen Wink Welten entstehen oder zu Atomen zersplittern, schwebte ihm vor. Nicht zart und schlank vermochte er sich die beiden Urahnen der gesamten Menschheit vorzustellen. Etwas von der in ihm selbst pulsierenden titanischen Kraft musste in ihren markigen gedrungenen Körpern zum Ausdruck kommen, sie mussten auch von Anbeginn schon im Aeusseren gestählt erscheinen für den Kampf des Lebens, man musste es diesem Adam und seiner Gefährtin schon zur Zeit ihres sorgen- und mühelosen Paradiesesdaseins glauben, dass in ihren Körpern die Kraft ungezählter Generationen aufgespeichert sei, an der Milliarden Nachkommen zehren und Anteil haben sollten und konnten. Geflissentlich ging er der zarten Anmut, die ihm Weichlichkeit dünkte, aus dem Wege.

Auf Sturmesflügeln, befehlend, braust sein Gottvater durch die Luft daher. Eiserner Wille, unerschöpfliche Kraft spricht aus seinem

Antlitz, seiner Geste. In seinem weit geblähten Mantel sehen wir zwei Gestalten, einen Mann knieend und nach abwärts weisend, hinter ihm einen Kopf, dessen Züge weiblich sind. Deutet jener die Personifizierung der Seele Adams an, die nach dem Aufenthalt auf der in Jugendschönheit strahlenden Erde begehrt, und ist der andere Kopf dahinter der Evas? — Als Engel wurden sie gedeutet, aber sie erscheinen zu menschlich für solche, wir könnten sie fast nur als Luzifer und Lilith gelten lassen, die später den Kampf mit der Gottheit um den Besitz des schönen Welteneilands aufnahmen; spricht doch auch etwas von wildfreudiger Energie, von heissem Begehren aus dem Antlitz dieses jungen Mannes mit dem kurzgeschorenen Kopfhaar, während der Frauenkopf etwas an sich hat, das an eine Sphinx oder Tomiris gemahnt und die Mutter eines himmelstürmenden Gigantengeschlechts verrät.

Mit staunenswerter Kühnheit ist die Schöpfung Adams konzipiert und durchgeführt. In rücksichtsloser Nacktheit liegt er, sich mühsam halb aufrichtend, auf der Erde, den einen Arm wie Beistand heischend gegen den Schöpfer vorgestreckt. Dieser selbst schwebt von rechts in dem vom Winde gebauschten Mantel heran. Mild und freundlich blickt er auf Adam und streckt den Finger seiner rechten Hand gegen diesen, als befehle er dem Lebensfluidum im Körper des ersten Menschen seine ganze Kraft zu entfalten und den Muskeln Bewegungsfähigkeit zu leihen. Mit dem rechten Arm wird diese Geste ausgeführt, den linken hat Gottvater um den Nacken eines Weibes gelegt, das mit einem aus Staunen und Neugier gemischten Blick zu Adam hinüber sieht, während eine Schar von kleinen Engeln um und hinter dem Schöpfer sichtlich mit heiter freudigem Ausdruck den Vorgang der Erschaffung des ersten Menschen verfolgt.

Wer ist nun diese Frauengestalt? — Ist es die Lilith der Talmudsage? — Ist es die künftige Eva? — oder die spätere Mutter Christi? — Hat Michel Angelo keck auf den uralten Mythus in einer ganzen Reihe von vorchristlichen Religionen zurückgegriffen, nach dem das weibliche Prinzip von Uranfang mit in der Gottheit enthalten war? — Fast will es bedünken, als ob die letzte Annahme, die zur menschlichen Inkarnation als Mutter des Erlösers hinüberleitet, die dem Künstler vorschwebende gewesen sei.

Fig. 59. Michel Angelo Buonarotti. Die Erschaffung des Adam. Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle.

Ein Bild von nicht minder packender Gewalt ist das der Erschaffung Evas. Noch liegt Adam vom tiefen Schlaf gefangen genommen links vorne, den Oberkörper an einen Baumstumpf gelehnt. Die willenlose Erschlaffung aller Gliedmassen ist wundervoll zum Ausdruck gebracht. Hinter ihm ist Eva seiner Seite ent-

Fig. 60. Michel Angelo Buonarotti. Die Erschaffung der Eva.
Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle.

stiegen, nur ihr gebeugter Fuss erscheint vom Knöchel ab noch nicht dem Leibe Adams entzogen. Den Oberkörper vorgebeugt, die gefalteten Hände dem Schöpfer entgegengestreckt, blickt sie dankend und zugleich flehend zu dem empor, der ihr mit dem Wink seiner erhobenen Rechten Leben verlieh und ihr nun Segen spendet. Es liegt eine Hoheit und milde Grösse in diesem Gottesbilde, zu deren Schilderung Worte nicht ausreichen. Auch diese Eva ist ein kraftvolles, vollreifes, fast derbes Weib mit muskelstarken Armen

und Beinen, kraftstrotzendem Rumpf und breit ausladenden Hüften, eine echte Mutter aller Lebendigen.

Den Sündenfall und die Vertreibung hat Michel Angelo in einen Rahmen zusammengezogen. Er stellt den weitästigen Baum der Erkenntnis von der Schlange umringelt als trennendes Element in die Mitte. Die Schlange endet oben in einen Frauenleib. Mit

Fig. 61. Michel Angelo Buonarotti. Der Sündenfall.
Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle.

den hängenden Brüsten, dem stechenden Blick im scharf markierten Angesicht hat er etwas hexenhaft Diabolisches an sich. Sie reicht mit der weit vorgestrekten Rechten der unten sitzenden Eva, die keck begehrlich zu ihr aufblickt, die gepflückte Frucht, die von dieser erfasst wird. Adam ist aufgesprungen und mit hastiger Gebärde, die Versucherin fixierend, deutet er auf eine zweite Frucht, nach der jene eben greift. Eine dramatische Gewalt der erwachten Begierde, die unbezähmbar geworden ist, liegt in dieser linksseitigen Gruppe.

Ihr ist rechts die ganze packende Tragik der erkannten Schuld und folgenden Strafe gegenübergestellt.

In den Wolken erscheint der Engel der Vollstreckung, das

Fig. 62. Nach Michel Angelo, gestochen von Mark Anton Raimondi. Aus der K. Kupferstichsammlung in München.

Schwert weit vorgestreckt. Mit abgewandtem Gesicht, die Hände abwehrend nach rückwärts streckend, schreitet Adam. Ein erdrückendes Schuldbewusstsein spricht aus seinen Mienen, seiner ganzen Haltung, aber von geradezu furchtbarer Gewalt ist der Ausdruck der Furcht, Angst und des Schreckens in der Figur der Eva

gesteigert. Auf des Messers Schneide möchte man sagen schreitet diese Gestalt. Hätte ein Geringerer als eben Michel Angelo es gewagt, diese Seelenaffekte in ähnlicher Kraft darzustellen, er würde zweifellos Schiffbruch mit seinem Unternehmen gelitten haben, willenlos ins Groteske verfallen sein.

Der Schöpfungszyklus ist damit in der Sixtinischen Kapelle beendet. Es reiht sich nur noch das Opfer Kain und Abels, die Sündflut und die Verspottung Noahs durch seinen Sohn Cham an. Doch dieser im ganzen fünf Hauptbilder umfassende Bilderreigen ist sowohl für sich allein, als mit dem übrigen zu ihm Gehörigen hinsichtlich der Kraft und Tiefe der Auffassung, der Kühnheit der Wiedergabe das grossartigste Werk der Monumentalmalerei, das die Welt besitzt. Aber es ist zugleich noch etwas anderes, nämlich der unwiderlegbarste Beweis der weitestgehenden Toleranz der katholischen Kirche jener Zeit gegenüber der echten, wahren Kunst.

Nicht die geringfügigste Konzession machte Michel Angelo hier einer etwa auftauchenden Prüderie. Von der ersten bis zur letzten sind seine Adam- und Evagestalten splitternackt und selbst in der Vertreibungsszene verschmäht er die legendarischen Hüftenfelle ebenso wie das Feigenblatt und den Blätterschurz. Und dabei sind die beiden keineswegs die einzigen nackten Figuren, auf die wir hier stossen. Zu Dutzenden sind sie noch weiters in ungeniertester Natürlichkeit, nicht selten in den gewagtesten Stellungen zu finden. Doch eine mächtige, jede gemein sinnliche Regung im Keim niederzwingende Gewalt geht von ihnen aus. Man denkt nur an die grossartige Tragödie der Menschheit, über deren Weissagung und Auslegung diese Sibyllen und Propheten da oben brüten. In diesem Raum dürfte kaum einer, der ihn betritt, von niedrig erotischen Gedanken befallen werden, aber unwillkürlich kann sich die Frage auf die Lippen drängen: wird sich die gesamte christliche Kirche noch einmal zu solch hoher Duldsamkeit der Darstellung des rein Menschlichen, die Kunst zu ähnlicher Durchdringung des Geheimnisvollsten der religiösen Legenden aufschwingen?

Wie Raffael in der Darstellung zarter, anmutvoller Schönheit des nackten Menschenkörpers seit den Tagen der Antike den Höhepunkt mit seinen Adam- und Evafiguren erreichte, so Michel Angelo

mit ihnen den Ausdruck der bedeutendsten physischen Kraft, ohne das doch nur ausnahmsweise vorkommende Athletentum zu Hilfe zu nehmen, und damit wusste er zugleich die inneren psychischen Vorgänge im Mienenspiel und der Gebärde mit unerreichter Meisterschaft wiederzuspiegeln.

Ein ziemlich perfider Konkurrent Michel Angelos war Baccio Bandinelli (1493—1560). Jedes Mittel war ihm recht und willkommen sich zum Günstling der leitenden Persönlichkeiten emporzuarbeiten und er liess auch das schlechteste nicht unversucht. Doch seine prahlerische Manier, die nirgend über den gewöhnlichsten Naturalismus und die denkbar skrupelloseste Nachahmung hinauskam, hat die Kunstgeschichte späterer Zeit genugsam verurteilt. Und wer sich selbst eine unparteiische Meinung über diesen charakterlosen Günstling einer mächtigen Koterie bilden will, dem sei die Betrachtung der Statuen von Adam und Eva im Palazzo Vecchio in Florenz empfohlen. Beigefügt aber mag sein, dass sie noch lange nicht das Schlimmste sind, was dieser wohl talentierte, aber durch masslosen falschen Ehrgeiz auf abschüssige Bahn geratene Vorläufer Berninis an der Kunst verschuldet hat.

Noch einer der grossen Meister der italienischen Hochrenaissance, Tizian Vecellio (1477—1576), hat das Adam- und Eva-Sujet aufgegriffen und merkwürdigerweise gleichfalls ungefähr zur nämlichen Zeit. Das erste Mal in seinem 1508 erschienenen Holzschnitt: Der Triumphzug des Glaubens, wo er die Stammeltern an die Spitze all derer stellt, die dem Begriff des Monotheismus und des Christusglaubens der späteren Zeit zum Durchbruch verhalfen und deren Ausbreitung durch Wort und Schrift oder als Blutzeugen hiefür förderten.

Es ist dies eine figural fast überreiche Komposition, doch der später mit Recht so gepriesene Meister der Frauenschönheit ist in diesen beiden Gestalten erst in seinen Anfängen zu entdecken.

Oben schwebt in Wolken ein geflügelter Engel vorauf, der in der hocherhobenen Rechten das Erlösungssymbol, das Kreuz, hält. Unmittelbar unter ihm schreiten mit zur Anbetung gefalteten Händen Adam und Eva, mit leicht zurückgebeugtem Kopf emporblickend. Ihre Lenden umgürtet eine Blätterranke, den Schoss deckend. Adam

ist eine derb muskulöse jugendliche und bartlose Mannesgestalt mit langem Oberleib, etwas vordringlichem Bauch, starker Kreuzbeinknickung und kurzen Beinen. Neben ihm geht Eva, eine robuste jugendliche Vertreterin ihres Geschlechtes, dem kräftigen venezianischen Bürgerstande in seiner Gravidierung nach unten hin entnommen. Beide weisen nicht die scharfe Charakterisierung der ihnen folgenden Gestalten auf, es sind nur Typen der allgemeinen jugendlichen Menschheit.

Das zweite Adam- und Eva-Sujet Tizians ist der Sündenfall. Sein Entwurf reicht wahrscheinlich in das Jahr 1544 zurück, obwohl er erst mehr als ein Dezennium später fertig wurde. In der Behandlung von Licht und Farbe steht die Kunst des Meisters auf der Höhe. Der bräunliche Fleischton am Körper Adams ist ebenso virtuos in all seinen Nüancen von Licht und Schatten behandelt, wie der rosigweisse Evas. Der dramatische Ausdruck der Szene aber bleibt hinter dem von Raffael und Michel Angelo erreichten zurück. Adam ist gemächlich links neben dem die Mitte einnehmenden Erkenntnisbaum sitzen geblieben. Seine Erregung spiegelt sich lediglich in der abwehrenden Bewegung seiner gegen Eva vorgestreckten linken Hand, andernteils aber sieht er doch bereits mit einem gewissen Ausdruck der Lüsternheit zu der Frucht empor, die Eva eben in Empfang nimmt. Des Künstlers Absicht ging offenbar dahin, den Schwerpunkt der Handlung auf Eva zu konzentrieren. Dies ergibt sich schon daraus, dass er fast ihre ganze Gestalt in die hellste Beleuchtung rückt. Ihr Körper scheint unter dem Bewusstsein des zu begehenden Unrechts zu zittern. Eine Schwächeanwandlung scheint sie zu befallen, indem sie die Hand nach der verbotenen Frucht ausstreckt. Schwer lehnt sie ihren Körper auf einen seitlichen Schössling des Baumes, ihre Rechte hält ihn möglichst weit unten umklammert und die Wucht ihres Oberkörperdruckes beugt ihn rückwärts weit nach der Seite aus, so dass zugleich ein abstehender Zweig ihren Schoss bedeckt.

Diese Eva ist mit ihren vollen, üppig prallen Formen, dem leuchtenden Inkarnat der Haut von rosiger Jugendfrische, dem reichen Kopfhaar unzweifelhaft ein verführerisches Weib, doppelt gefährlich durch den Ausdruck einer gewissen schmachtenden Hin-

fälligkeit, mit der sie sich anschickt, das Verbot zu übertreten. Weiber dieses Schlages, die mit der ihrem Geschlechte als Erbteil zugefallenen Schwäche gegenüber einer Versuchung so raffiniert zu

Fig. 63. Tizian Vecellio. Aus dem Triumphzug der Kirche.
K. Kupferstichsammlung in München.

kokettieren verstehen, sind für die auf die Probe zu stellende Widerstandskraft des Mannes stets die verderblichsten.

Tizian hat in diesem Bilde, wohl ohne es zu wollen, der sinnlichen Erregung mehr Konzessionen gemacht, als irgend manch anderer, der diesen Vorgang derbrealistischer auffasste. Es liegt

eine gewisse Berechnung in der breiten Bedeckung des Schosses beider durch Blattbüschel, die bei Adam noch mehr als bei Eva gesucht wirkt. Dabei kann er sich einer Beigabe aus dem mythologischen Gebiete nicht ganz erwehren, die das rein physisch sinnliche Moment des Falles noch schärfer heraushebt. Er lässt nämlich den Leib der Schlange in den eines kindlichen Kupido auslaufen, der mit dem einen Händchen der Eva den Apfel reicht und dazu die unschuldigst freundlichste Miene von der Welt macht. Dies Hereinziehen des heidnischen Repräsentanten der sinnlichen Liebe wirkt auf den Feinfühligeren umsoweniger sympathisch, als jener nicht durch die Zugabe der Flügelchen sowie Pfeil, Bogen und Köcher gekennzeichnet ist. Dem Maler der herrlichsten Venusbilder und schöner Frauen überhaupt mag dies um der Schönheit des Ganzen willen verziehen werden, zu rechtfertigen ist es keineswegs ganz, dass er den Inbegriff naivster Schuldlosigkeit, das Kind, dessen ganzes Tun noch jenseits von Gut und Böse liegt, zum bewussten Verführer der noch auf kindlicher Anschauungsstufe stehenden ersten Menschen macht. Etwas vom dialektisch sophistischen Jesuitismus spielt damit in den Vorgang herein, der an tragischen Folgen für die gesamte Menschheit so reich war, dass man jenen denn doch lieber hinwegwünschen möchte, weil es dem natürlichen Gefühl widerstrebt ein Kind als Bringer von Sünde, Tod und allem menschlichen Jammer zu sehen.

Doch lassen wir selbst den heidnischen Kupido gelten, dessen Hieherversetzung dem eingeschworenen Moralisten, der sich eine Herzensregung ohne sinnliche Nebengelüste überhaupt nicht vorstellen kann, eine Konzession macht, so bleibt für den feiner Empfindenden immer noch das mehr oder minder peinliche Nachgefühl, dass der kleine Liebesgott der Alten, der die zartesten Herzensbande knüpft, die nicht selten allem Erdenelend standhalten und selbst den Tod des einen Teils überdauern, hier zum perfidesten aller Verführer gestempelt ist. Und dies von einem Künstler, der, nach seinen sonstigen Werken zu schliessen, doch hoch über den spiessbürgerlichen und mönchischen Anschauungen der Mehrheit seiner Zeitgenossen stehen musste.

Schon aus dem über Tizian Gesagten ergibt sich, dass die

Darstellung der Gestalten von Adam und Eva mit Raffael und Michel Angelo ihren Höhepunkt in der monumentalen Kunst erreicht hatte. Sie wurden zwar noch zahllos verwendet, glitten jedoch immer mehr in das Gebiet des Genres herab. Nicht der Grossartigkeit der Motive wegen, die ihr Schicksal bot, fanden sie weiters Verwendung, sondern vielmehr um der Nacktheit willen. Diese konnte an ihnen ungeahndet demonstriert werden, und zwar selbst für solche, die aus irgend welchen Gründen pietistisch prüde vor den wiedererstehenden antiken Göttern die Augen zu Boden schlugen. Nicht wenige der Kleinkünstler rechneten fortan mit der geheuchelten Schamhaftigkeit äusserlich Frommer und machten die beiden zu den von ihnen bevorzugten Gestalten des Alten Testamentes, allerdings nur noch vorwiegend als dekorative Aktfiguren. Die mehr oder minder gelungene Kopie nach irgend einem der grossen Meister trat meist an die Stelle des Originals.

In der sonst so beweglichen Künstlerwelt Italiens vermochte man den doch so dankbaren und vielseitige Gestaltung zulassenden Sujets keine neuen Motive mehr abzuringen. Recht deutlich bekunden dies die Erztüren der Kirche von Loretto, von Girolamo Lombardo 1534—1560 gefertigt. Abgesehen davon, dass sie ornamental unruhig sind, ihr Rankenwerk sich in kleinliches Detail auflöst, sind die Reliefs mehr auf den malerischen als plastischen Effekt herausgearbeitet. Auch die Erfindung lässt zu wünschen übrig; es sind Kopien von allerlei Vorgängern, in der Hauptsache darauf berechnet, der grossen Menge zu imponieren.

Die italienische Kunst begann andere Wege zu wandeln und der Prunkgemächer und Prachtgewänder liebende Paolo Veronese (1528—1588) war es, der ihr diese wies. Die Bibel wurde nach dem Zeitgeschmack malerisch und plastisch verweltlicht, die weichliche Ueppigkeit begann jenseits der Alpen ihren Siegeszug im Reiche der Kunst. Und dies war nicht etwa bloss für die Laienwelt gültig, sondern auch für die Klöster und geistlichen Herrensitze.

Es ist bezeichnend für den Geist der Zeit, dass die Aebtissin des Stiftes von San Paolo in Parma, dessen Nonnenkonvent sich aus den reichsten Familien des Landes rekrutierte, von Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534) begehrte, er möge das Refek-

Fig. 64. Girolamo Lombardo. Erztore der Kirche in Loretto.

torium des Klosters mit mythologischen Bildern schmücken. Der Künstler erfüllte den Wunsch der ebenso lebenslustigen als, wie behauptet wird, hübschen Donna Giovanna, indem er nicht nur einen brillanten Jagdzug der Diana, sondern auch die Grazien und anderes Mythologische in grösster Ungeniertheit der Kleiderlosigkeit für die geweihten Räume schuf und sich damit die höchste Zufriedenheit ihrer Bewohnerinnen erwarb. Noch heute lebt in Parma die Tradition, die schönen Nymphen und ihre Gebieterin seien getreue Kopien der damaligen Klosterinsassinnen, und zwar nicht etwa bloss als Kopfmodell, sondern vom Scheitel bis zur Sohle. War es doch überhaupt schon Brauch geworden, nicht etwa nur von weltlichen Fürsten, sich ihre Mätressen als Venus, Juno, Diana u. s. w. porträtieren zu lassen, sondern die Prälaten und Kardinäle befolgten hinsichtlich ihrer Favoritinnen genau das nämliche Verfahren, nur hingen sie der Sache ein anderes Mäntelchen um. Ihre reizvollen Freundinnen können wir heute in unseren Galerien und Museen zu Dutzenden als keusche Susanna, büssende Magdalena, Bathseba u. s. f. bewundern. Die Künstler waren findig geworden im Aufspüren von Legendenmotiven, hinter denen sich solch ein hübsches mehr als halbnacktes Persönchen geschickt verbergen liess. Die Auftraggeber bezahlten doch fürstlich, die reizenden Modelle, denn die schlechtesten waren es sicher nicht, wussten es wohl zumeist trotz aller Aufsicht so einzurichten, dass für den Künstler ausser dem Gold auch noch hie und da ein süsses Kosestündchen mit zum Lohn abfiel, den eben nur sie selbst gewähren konnten. Damit ist auch der für manchen Kunstforscher, der jede Spur des Werdens seines Lieblingskünstlers verfolgen und aufdecken will, so missliche Umstand erklärt, dass sie hinsichtlich der Herkunft, des Namens und Standes gerade der schönsten Originalpersönlichkeiten manches berühmten Werkes so im Dunkeln tappen und sich nur auf vage, legendenhafte Volkstraditionen stützen können. Besteller, Künstler und Modell arbeiteten eben, freilich jedes aus anderen Gründen, einträchtig zusammen, die Spuren für den zeitgenössischen wie den späteren Schnüffler möglichst gründlich zu verwischen, oder auf eine falsche Fährte hinüberzuleiten.

So lagen die Dinge in Bezug auf das Adam- und Evamotiv in Italien mit dem Ausklingen der Renaissanceperiode dort. Anders

war dies in Frankreich und Spanien. Im Lande der leichtlebigen beweglichen Franzosen hatte jenes überhaupt nie recht festen Fuss fassen können. Es war ihnen zu tiefgründig. Der Adam war kein galanter Ehemann nach ihrem Geschmack, sonst hätte er der Eva ritterlich als paradiesischer Paris den Apfel brechen und offerieren müssen. Und Eva? — die ist wohl heute noch in den Augen jeder halbwegs weltgewandten Französin ein ungeschicktes Gänschen, dass sie sich mit einer hässlichen, nichtsnutzigen Schlange einliess, statt mindestens einem Erzengel oder gar dem lieben, alten, freundlichen Gottvater Avancen für ein gemütliches dreieckiges Verhältnis zu machen, wodurch sie ihren Zweck, so einen lumpigen Apfel zu erhalten, viel leichter, ebenso sicher und gewiss ungefährlicher erreicht hätte. Die fixe Französin sagt sich wohl zu aller Zeit hinsichtlich der Sündenfallepisode: Mais, tant de bruit pour une omelette!

Spanien hingegen war von allem Anfang, als nach der Vertreibung der Mauren das Christentum dort die Oberhand gewann, unter ein finster zelotisches Prälaten- und Klosterregiment gekommen. Den sinnlichen Regungen des in der Liebe wie im Hass noch leichter beweglichen Volkes der iberischen Halbinsel musste gleich den feurigen andalusischen Rennern der Kappzaum angelegt werden. Steckte doch noch ohnehin viel von dem Glauben an das Paradies Mohammeds schon auf Erden in ihm. Derlei musste durch Weihrauchwolken und die der Scheiterhaufen, auf denen Ketzer und hartnäckige Juden verbrannt wurden, verhüllt werden. Wären da die Gestalten der Stammeltern in ihrer Nacktheit nicht unter allen Umständen eine Herausforderung zu sinnlichen Gelüsten gewesen? Wozu gewährte man dem Volke das prächtige Schauspiel der Autodafés, wo mit dem sündig schönen Fleisch von Hexen und Ketzerinnen so gründlich aufgeräumt wurde, wenn man es anderseits wieder im Bilde glorifizierte? Nein, nein, im Lande der Hesperiden war kein Platz für Adam und Eva, die nach der Frucht der Erkenntnis dürsteten.

Wesentlich anders gestalteten sich die Verhältnisse für die biblischen Urahnen in Deutschland. Hier war es zunächst noch das kerngesunde, tatkräftige Bürgertum, insbesondere der Reichs-

städte, das Freude an der Kunst betätigte. Es ist charakteristisch, dass sich hier die verschiedenen Malerschulen, wie die fränkische, schwäbische u. s. w., so lange frei von fremdländischen Einflüssen hielten, dass wir noch über Hans Holbein den Jüngeren (1497 bis 1543) hinaus fast jede von ihnen einzeln unterscheiden können. Erst mit dem Verglimmen der Gloriole der Kaisermacht, dem Hervortreten der einzelnen Reichsfürsten und den grossen, mächtigen Städtegemeinwesen trat ein Umschwung insofern ein, als man Geschmak an „welscher Art" zu finden begann. Aber die deutschen Künstler von damals nahmen trotzdem, dass sie der feineren Manier der Italiener nahezukommen suchten, doch nicht alles von ihnen auf Treu und Glauben herüber, und gerade Hans Holbein war einer der energischsten Verfechter deutscher Eigenart.

Wie kaum ein zweiter verstand es dieser Künstler, die von aussen empfangenen Eindrücke so ganz dem deutschen Empfinden gemäss umzubilden. Er hat uns zwar nur eine einzige Oelskizze, und die nur auf Papier, von Adam und Eva hinterlassen, die sich im Museum zu Basel befindet, aber diese ist deutsch empfunden in jedem Pinselstrich. Nur Brustbild, gleich ihrem Gefährten, ist die blondhaarige Eva so ganz eine richtige Alemannenmaid. Der kurze Hals auf dem breiten Brustkorb und der Kopf besagen es ebenso wie die helle rosige Hautfarbe. Der Gesichtsausdruck ist nicht besonders geistvoll; es wird nicht ganz glaubhaft, dass dieses gutmütig dreinblickende Menschenkind eine gefährliche Verführerin sein könne. Allerdings wird dies dem neben ihr stehenden brünetten Adam gegenüber begreiflich, der trotz seines langen Landsknechtschnurrbartes so harmlos und nahezu gelangweilt schläfrig schaut und von dem Apfel in Evas Hand so gar keine Notiz nimmt. Der gibt sicher dem wiederholten Drängen seiner Genossin wohl nur deshalb nach, um endlich wieder Ruhe zu haben.

Hans Holbeins Stärke lag aber auch gar nicht auf dem Gebiete; der Zeichenstift ist das Handwerkszeug, mit dem er neben dem Oelporträt seine grössten Triumphe feiert. So liess er dem eben erwähnten Bilde, das 1517 entstand, in dem von dem Buchdrucker Petri 1523 herausgegebenen Nachtrag zu Martin Luthers Altem Testament eine Erschaffung der Eva als prächtige Kopfleiste folgen

und auf dem Titelblatt einer im nämlichen Jahre in Zürich gedruckten Bibelübersetzung stellt er den Sündenfall neben die Erlösung.

Dann entstand sein berühmtestes Werk im Holzschnitt, der Totentanz. Schon 1523—1526 fertig geworden, kam es doch erst 1538 an die Oeffentlichkeit. Auch den biblischen Stammeltern wies er

Fig. 65. Hans Holbein d. J.
Der Sündenfall. Aus dem Totentanz. K. Kupferstichsammlung in München.

darin eine Stelle an. — So sehen wir im Sündenfall Adam als kräftigen bärtigen Mann, der sich selbst die Frucht vom Baume bricht, um dessen Aeste sich die Schlange ringelt, die ihren Jünglingskopf der auf der Erde sitzenden Eva zuwendet. Adam ist völlig nackt. Eva legt sich eine Haarflechte über den Schoss. Sie ist von jugendlich schlanken Formen. Hinter ihr hockt eine affenartig-menschliche Missgestalt.

Originell ist die Vertreibung. Mit allen Zeichen des Schreckens verlassen Adam und Eva in vollem Laufe das Paradies. Sie sind völlig nackt. Vor ihnen her hüpft mit grotesken Sprüngen der Tod, eine Zither in den Händen. Oben erscheint in Wolken der Engel, das Flammenschwert schwingend. In der nachparadiesischen

Fig. 66. Hans Holbein d. J. Die Vertreibung aus dem Paradiese. Aus dem Totentanz. K. Kupferstichsammlung in München.

Szene hilft der Tod dem mit einem Fell bekleideten Adam bei der Arbeit. Eva, einen Säugling an der Brust, den Rocken im Arm und in ein Gewand gehüllt, sitzt rückwärts. Auch die Schöpfung der Eva ist mit eingereiht.

In der gleichen Zeit entstanden von des Meisters Hand noch eine Reihe von Holzschnittzeichnungen zum Alten Testament, denen aber nur in der Ausgabe von Hugo a Porta in Lyon vom Jahre 1538 der Sündenfall beigegeben ist.

Der Totentanz, den Holbein auch zu einem Initialalphabet verwertete, ist neben A. Dürers kleiner und grosser Passion wohl das tiefsinnigste Werk, das auf deutschem Boden durch den Zeichenstift und Grabstichel entstand.

Doch auch die Niederländer modelten vielfach das von den

Fig. 67. Hans Holbein d. J. Aus dem Totentanz. K. Kupferstichsammlung in München.

Italienern im Original oder guten Stichen Geschaute nach ihrem Geschmacke um, so wie sie es früher mit dem ihnen von Dürer u. a. bekannt Gewordenen taten. Da ist z. B. Hendrik Goltzius (1558—1616). Er hat den Sündenfall behandelt. Sein dramatischer Ausdruck dieser Szene ist aber, obgleich er weit weniger Bewegung an seine Figuren verschwendet als Gossaert, doch schärfer, sicherer und psychisch richtiger als bei diesem. Hinsichtlich der Figuren

aber ist er ein ausgesprochener Vorläufer von P. P. Rubens, er liebt auch bereits die üppigen Formen der kräftigen flandrischen Weiber und sein Adam gäbe einen prächtigen Leibgardisten. Selbst

Fig. 68. Hendrik Goltzius. Kais. Galerie in St. Petersburg.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

der Erkenntnisbaum ist bei ihm urkräftig gediehen, doch begeht auch er die Sünde gegen den Begriff der Unschuld, dass er der Schlange einen reizenden Kinderkopf gibt.

Der linksstehende Adam ist eine kraftstrotzende Gestalt an

der Schwelle des Mannesalters. Dieser breite Brustkorb, die muskulösen und doch nicht fettarmen Beine und Arme, der derbe Unterleib lassen den Ahnhern des M[illegible]chlechtes in ihm vermuten. Ein abstehender Baumzweig [illegible]n Schoss, ohne doch dessen natürliche kräftige Behaar[illegible] [illegible]ach ober[illegible] ganz zu verhüllen. Seine rechte Hand hält bereits den Apfel, a[illegible]r die beredte Geste seiner linken drückt ebenso energisch noch [illegible]ne letzte zweifelnde Frage aus wie seine Miene.

Ihm steht Eva mit einem beschwic[illegible]tigenden, verführerischen Lächeln gegenüber. Mit ihrer Rechten bricht sie den Apfel, ihre Linke hält einen beerenbeladenen Zweig, dessen Blätterspitze sich um ihren Oberschenkel legt und knapp di[illegible] unterste Partie ihres Rumpfabschlusses verhüllt. Sie ist eine derbe Schönheit. Die Brüste sind prall und rund, die Hüften breit, geeignet zur vielfältigen Mütterlichkeit, un[illegible] die Beine und Arme zur Mithilfe am künftigen harten Tagewerk. Von schwächlicher Sentimentalität werden die beiden kaum je angekränkelt.

Die berechnete Pose sowohl, als die süssliche Gelecktheit der Spätitaliener der Renaissance, auch den kleinen Kopf in Aldegrevermanier bei Adam, zeigt der Sündenfall des Cornelis Cornelisz (1562—1638). Die schmalen Hüften am Körper Adams stehen in schroffem Gegensatz zu den übertrieben breiten Schultern, die die abgestreckten Arme noch scheinbar vergrössern, wie der Kopf verkleinert wird. Der Wind hat ihm ein taunasses Blatt an den Schoss geweht, das dort kleben blieb. Wie ein Pastorkandidat scheint er Eva noch vorzupredigen, während die andere Hand schon den Apfel ergreift, den ihm Eva in die Hand drückt und von dem ein Zweig absteht, der ihren Schoss deckt. Eva ist ein nicht sonderlich geistreich dreinblickendes Frauenzimmer von ziemlich zierlichen Formen, mit kaum erst schwellenden Brüsten, aber bereits kräftig entwickeltem Becken. Backfisch und Weib in einer Person, unterhält sie sich auch mit der Geziertheit jener mit der Schlange, die hier gleichfalls in den Oberleib eines Kindes ausläuft, das ihr mit dem einen Händchen den zweiten Fruchtzweig herabreicht. Am Fuss des Baumes sitzt — eine derbe Anspielung — ein Affe, der eine Katze umarmt. Nach der Art der Alten sieht man links hinten

Fig. 69. Cornelis Cornelisz van Haarlem. Rijksmuseum in Amsterdam.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl in München.

Adam und Eva, an denen der Schöpfer als phantastische Wolke vorüberschwebt.

Echte Körperschönheit bietet uns dagegen wieder zunächst der Italiener Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518—1594). Sein Adam, der uns freilich nur den Rücken kehrt, bekundet jedoch schon mit diesem, dass er einer jener Prachtburschen ist,

Fig. 70. Jacopo Robusti, genannt Tintoretto.
Akademie in Venedig. Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

denen wir in Venedig draussen am Lido zur Badezeit häufig genug begegnen. Die Eva, die neben ihm sitzend ihm den Apfel reicht, ist eine etwas kokette, üppige Schöne von jener frauenhaften Frühreife, die wir nicht selten bei Mädchen der Poebene treffen. Sie wissen nur zu gut, genau so wie diese Eva, dass die vollen, weichen Formen ihres Sirenenleibes mit den schlanken Armen und Beinen einen magischen Zauber üben auf den, der ihrer zufällig ansichtig wird, wenn sie die jugendlichen Glieder in einem der seichten Wassertümpel der Lagunen kühlen, oder sie im Atelier, mit vollem Bewusstsein von deren Zugkraft, höchst ungeniert den Blicken eines Künstlers preisgeben. Tintoretto hat solch eine Armida, die gleich ihren Genossinnen alles, nur nicht spröde ist, meisterlich verkörpert; aber nebenbei sagt ihr Blick doch auch recht deutlich, dass sie, wie alle ihrer Art, selbst als Geliebte auf Zeit, verteufelt rasch mit einem Stilet zur Hand sein wird, wenn sie die Eifersucht plagt. Diese Eva kennt auch bereits Hilfsmittelchen, durch deren geschickte Anwendung die Reize des Körpers erhöht werden können und findig hat sie sich ein paar grüne Zweiglein über den Schoss gelegt, damit das zarte Inkarnat ihrer Haut noch mehr ins günstige Licht gerückt wird.

So recht zu befriedigen vermag uns jedoch weder Adam, der gleich einem geistig noch unreifen Jungen auf Eva hinübersieht, noch diese, die eine in Liebessachen sichtlich bereits sehr erfahrene und ihm überlegene Schöne ist. Zweifellos hat ihr lebendes Original schon mehr als einmal die Freuden des venezianischen Karnevals gekostet, ist mit ihrem splenditen Galan nach dem obligaten Tanz auf dem Markusplatz in eine Osteria gegangen und hat, nachdem der feurige Falerner seine Wirkung tat, im zärtlichen tête à tête eine abendliche Gondelfahrt über Santa Maria maggiore hinaus unternommen. — Auch Tintorettos Riesenbild des Paradieses im Dogenpalast kann uns so wenig wie seine Schöpfungsbilder in der Scuola di San Rocco ausser der Bewunderung ihrer Farbenpracht eine tiefere seelische Wirkung abzwingen.

Ein nachparadiesisches Idyll gibt Paolo Farinato (1524 bis 1606). Adam, mit einem Fell bekleidet, kniet wasserschöpfend an einer Quelle. Eva, einen der Knaben auf dem Schoss, während der

Fig. 71. Paolo Farinato. Nach der Vertreibung aus dem Paradiese.
Kais. Gemäldegalerie in Wien. Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

andere zu ihren Füssen mit einer Ziege spielt, sitzt dabei. Auch ihren Leib deckt zum Teil ein Tierfell. Es sind hübsche Gestalten, aber doch schon von jener eigentümlichen gesuchten Naivität, der wir zu jener Zeit auch in mythologischen Darstellungen bereits begegnen.

Etwas gar zu süsslich führt uns Francesco Albani (1578 bis 1660) die Stammeltern vor. Dieser Adam hat allerdings einen prachtvollen Jünglingskörper mit einem ebenso prächtigen Kopf,

Fig. 72. Francesco Albani.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

aber der sentimentale Ausdruck seines Gesichtes, das willenlose Sichfügen in das Wollen des Weibes, das daraus spricht, lässt uns eher auf den verliebten Gymnasisten als den Urvater unseres Geschlechtes schliessen. Er greift auch ohne weiteres Zögern nach der verbotenen Frucht, die ihm Eva reicht. Diese selbst ist ein üppiges Weib, von vollen, runden Formen, und ihre grossen leuchtenden Augen besagen nicht weniger als die schwellenden Lippen des Mundes, dass sie bereits erfahren ist in den Künsten der Liebe, die den Mann betören. Sie kann ganz gut als die Vorläuferin der Delila u. s. w. betrachtet werden und die anfeuernde Zusprache der

unter den Zweigen hervorsehenden Schlange wäre bei ihr kaum mehr von nöten gewesen.

Im Dom zu Castelfranco-Veneto bilden Adam und Eva in der Vorhölle die Hauptfiguren des Hochaltares. Irgend ein Kunstverständiger (?) des vorigen Jahrhunderts erbarmte sich ihrer Blösse und liess sie bekleiden, freilich nur durch einen ebenso verdienstvollen Künstler (?), der ihnen Röcke verlieh. — Das Originalbild wird Paolo Veronese (1528—1588) oder seinem Nachahmer Franceschini (1611—1689) zugeschrieben. Dessen Verbesserer verdienten den Ritterschlag mit der Haselnussgerte.

Fig 73. Virgil de Solis. Erschaffung der Eva.
K. Kupferstichsammlung in München.

Auch im Dom zu Trient finden sich zuoberst am Korpus-Christialtar die Marmorfiguren von Adam und Eva unter dem Baume etwa aus der gleichen Zeitperiode.

Jenes Bild erhärtet mit manchem anderen seiner Art, wie nicht wenige der italienischen Maler nach Raffael und Michel Angelo es verstanden, dies Motiv auf das Gebiet hinüberzuspielen, das den genusssüchtiger gewordenen Kunstfreunden besser behagte als die ernste Strenge jener. Die religiöse Auffassung ist der sinnlich weltlichen gewichen.

Gleichwie der Renaissancestil im Norden erst später Wurzel gefasst hatte, behauptete er sich da auch länger als in Italien. Namentlich die deutschen Kleinmeister hielten ihn noch bis weit

ins siebzehnte Jahrhundert herein mit Zähigkeit fest. Weit weniger vom Süden als vielmehr von Frankreich her brach das Barock sich Bahn, wo es die Niederländer am raschesten aufnahmen, von wo es dann den Rhein heraufwanderte, um mit den von Italien kommenden Anregungen zusammenzutreffen.

Noch ganz auf dem Boden der Renaissance steht Virgil Solis (1514—1562), der Nürnberger Meister, der sich zunächst an Dürer als Vorbild hielt, ehe er sich den Italienern näherte. Originell

Fig. 73 a. Virgil de Solis. Sündenfall und Vertreibung.
K. Kupferstichsammlung in München.

ist seine Zeichnung zur Schöpfungsgeschichte, in der mehrere Szenen aneinandergereiht sind.

Den Anfang macht die Erschaffung der Eva. Der Schöpfer, mit einer Bischofsmütze auf dem Kopfe, kniet vor dem schlafenden Adam. Er hält die Rippe aus dessen Seite in der linken Hand. Aus dem Ansatzstück jener hat sich bereits das Köpfchen der Eva entwickelt, gegen das der Schöpfer die rechte Hand segnend erhebt. — Das ist ein origineller, dem Wortlaut der Bibel völlig gerecht werdender Gedanke. — Die nächste Szene zeigt Adam und Eva in dem mit einem Springbrunnen gezierten Paradiese unter dem Baum stehend und dem Verbote des Schöpfers horchend. Nun kommt der Sündenfall. Adam hält Eva an der Hüfte umschlungen. Er wendet den Kopf zurück, wo oben in Wolken ein anderer sichtbar wird. Eva, die bei sonstiger Schlankheit hier etwas dickbäuchig

geraten ist, nimmt von der Schlange den Apfel in Empfang, ohne sich um weiteres zu kümmern. Den Schluss macht rechts die Vertreibung. Adam und Eva verlassen laufend das Paradies, wobei jener noch auf den drohenden Engel zurücksieht. Hier wie in allen übrigen Szenen sind die beiden völlig nackt.

Wieder ganz naiv, in der Anordnung dem Stile der alten Miniaturenmaler sich nähernd, doch in der Zeichnung im Geiste der Renaissance, zieht auch Jost Amman (1539—1591) mehrere Szenen auf ein Bild zusammen. Links ist die Erschaffung der Eva in den Mittelgrund gestellt. Sie steht mit gefalteten Händen hinter dem noch auf der Erde schlafenden Adam und blickt zu dem Schöpfer empor, der in einer Wolkenglorie sitzend oben erscheint. Er trägt eine Zackenkrone, und seine linke Hand hält die Weltkugel, indes die rechte befehlend erhoben ist.

Unter dieser Wolke steht der Erkenntnisbaum. Adam, hier schon bebartet, sitzt an den Stamm gelehnt und macht noch den Versuch, den ihm von der stehenden Eva gebotenen Apfel zurückzuweisen. Sie selbst erhebt bereits wieder die Hand, um von der Schlange einen zweiten in Empfang zu nehmen. Rechts hinten sehen wir Eva bekümmert unter einem Busch kauern. Vor ihr steht Adam, dessen Kopf durch Blätter verdeckt ist, in der seltsamen Stellung eines Menschen, der etwa Leibschmerzen hat. Vorne aber liegt ein Teil der reich vorhandenen Tierwelt bereits in wildem Kampfe gegeneinander.

Im Hintergrunde sehen wir dann in kleinen Figuren die Vertreibung. Der Engel fährt mit gezücktem Schwert aus einer Wolke nieder und treibt die in Felle gekleideten Sünder hinter einem Hügel vor sich her. Gleich links sehen wir weiters Eva unter einem primitiven Dach sitzen, während Adam einen Baumstumpf ausgräbt. Auf einem Hügel in der Mitte ist das Opfer von Kain und Abel und davor der Brudermord. Hinten sieht man das Meer mit einer Felseninsel.

Derber, auch minder hübsch in den Figuren ist ein anderes Blatt, das den Sündenfall mit der Vertreibung zum Vorwurf hat. Adam sitzt unter dem Baume, einen Apfel in der einen Hand, die andere noch gestikulierend gegen Eva ausgestreckt. Er ist als

Fig. 74. Jost Amman. Das Paradies. K. Kupferstichsammlung in München.

älterer Mann mit Vollbart dargestellt. Eva steht vor ihm und legt beschwichtigend die eine Hand auf seine Schulter, mit der anderen hält sie den Apfel, den ihr die Schlange reichte, die hier ein gezacktes Krönlein auf dem Kopfe trägt. Eva ist ein langbeiniges, aber derbes Weib mit keineswegs hübschem Gesichte. Gleich Adam ist sie völlig nackt. Vor Adam steht ein ganz heraldisch stilisierter Löwe, hinter ihm hockt ein Affe. Vor Eva, den Kopf ihr zugewendet, steht ein Pfau. Hinten ist die Vertreibung. Adam und Eva mit Blätterschürzen laufen vor dem Engel her, der sie mit geschwungenem Schwerte bedroht.

Ausser Jost Amman haben wir noch eine Anzahl, meist mit Namen unbekannt gebliebener Kleinmeister, die das Stammeltern-motiv verwerteten; doch auch an Wenzel Jamnitzer (1508—1588), an Veit und Augustin Hirsvogel (1461—1560), den Westfalen Anton Eisenhoidt (1554—1600?) u. s. w. ist zu erinnern, um zu dem Schlusse zu gelangen, dass die deutsche Kunst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts schon weit auf dem Wege fortgeschritten war sich einen eigenen völlig nationalen Stil der Renaissance herauszubilden.

Aber der religiöse Streit, der sich erhoben hatte, wurde bald auf das politische Gebiet hinübergespielt. Damit mehrte sich die Verwirrung bis zu jenem Grade, wo nur noch die Gewalt der Waffen eine Entscheidung zu bringen vermag. Die eisernen Würfel kamen denn auch bald genug ins Rollen und sie wurden die Totengräber jener Kunstperiode, die mit Recht als die deutsche Renaissance bezeichnet wurde.

Zu diesen Hemmnissen der Weiterentwicklung dieser Kunstrichtung kamen aber noch andere, die ihr entgegenarbeiteten. Der Süden des Deutschen Reiches und vor allem Oesterreich stand auf der Seite des römischen papistischen Klerus. Die Habsburger sowohl wie die Kirchenfürsten südlich der Donau protegierten italienische Kunst und Künstler; welsche Baumeister, Maler, Bildhauer u. s. w. waren ein integrierender Teil aller grossen und kleinen Hofhaltungen geworden.

Wer die Wiener Hofmuseen, das Bayerische Nationalmuseum in München, die Strassen von Salzburg u. s. w. aufmerksamen Blickes

Fig. 75. Jost Amman. Der Sündenfall. K. Kupferstichsammlung in München.

durchwandert, dem wird Schritt für Schritt der übermächtige Einfluss der italienischen Kunst auffallen, der das Streben eines Dürer, Holbein u. s. f. und derer, die ihnen folgen wollten, untergrub. Die Jesuiten hatten am Wiener Hofe die Oberhand gewonnen, und von Osten und Süden her griffen sie, denen der Begriff einer nationalen Kunst fremd war, der Einfluss einer deutschen vom Protestantismus durchsetzten, der keine Heiligen mehr gelten lassen wollte, verderblich erscheinen musste, in das Kunstleben des deutschen Südens ein, um es dem nationalen Empfinden zu entfremden. Doch trotz der dem Deutschen förmlich mit nur geringen Ausnahmen angeborenen, oder zumindest seit Jahrhunderten anerzogenen Neigung, das Fremdländische höher als das aus eigenem Boden Entsprossene einzuschätzen, sehen wir am Ausgang dieser Periode namentlich im Süden noch manches Werk entstehen, das wohl den Einfluss welscher Art mit verrät, aber doch im germanischen Geiste empfunden und ausgestaltet ist.

Nicht zum wenigsten sind die Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums ein Beweis hiefür. „Meinem Volk zu Ehr' und Vorbild!" liess dessen Gründer, König Maximilian II., über die Pforte schreiben, und die Nachwelt wird zweifellos dazu setzen: „Dir selbst zu unvergänglichem Ruhme!" Aber wer diese Räume durchwandert, der wird beim Anblick des glücklich hieher Geretteten sich der Frage nicht entwinden können: wie viel des Herrlichen, Unersetzlichen, das der deutsche Kunst- und Gewerbefleiss schuf, muss erst nebenher zu Grunde gegangen sein in den nachfolgenden Jahren der Plünderung und Mordbrennerei?

Wie die deutsche Kunst das Motiv knapp vor dem Zeitpunkte, da ihr auch noch von Westen her der Barock- oder Jesuitenstil eingeimpft wurde, eigenartig, oder mit fremdem Empfinden gemischt verwertete, davon sind an der genannten Stätte, dem Bayerischen Nationalmuseum, einige recht lehrreiche Beispiele erhalten.

Da ist im sogenannten Dachauersaale — er führt diesen Namen von der hier verwendeten einen Hälfte des prachtvollen Holzplafonds aus dem K. Schlosse Dachau bei München — zunächst ein Bild des Sündenfalles von einem unbekannten Meister, das ebenso den Einfluss von A. Dürer wie L. Cranach erkennen lässt und dennoch

Fig. 76. Unbekannt. Regensburger Schule. K. Bayerisches Nationalmuseum in München. Nach Originalaufnahme von C. Teufel, K. Hofphotograph in München.

deutlich erweist, dass dessen Maler die Kupferstiche u. s. w. der Italiener nicht fremd gewesen sein müssen.

Adam und Eva stehen vor dem Erkenntnisbaume, an dessen Stamm geklammert wir die Verführerin sehen. Sie hat den Ober-

körper eines hübschen, üppigen Weibes mit dreifach übereinanderliegenden, durchsichtigen Libellenflügeln an den Schultern und Eidechsenkrallen an den unteren Extremitäten. Eva, die rechts steht, hat von ihr soeben den Apfel empfangen, den sie noch in der hocherhobenen Rechten hält. Sie blickt auch zu ihm empor. Das Gesicht ist das eines jugendlichen Weibes aus dem Mittelstande, der Oberkörper, mit den gutgerundeten, hochangesetzten Brüsten, nicht übel, dagegen der ganz in Cranachscher Manier stark in der Hüften- und Bauchpartie vorgeschobene Unterleib keineswegs das gleiche, Arme und Beine sind schlank, das rechte unglücklich gestellt und darum auch missglückt. Gleich Adam deckt sie ihren Schoss mit einem Baumzweiglein.

Adam ist sehr jugendlich, bartlos. Er hält die Hand verlangend auf, indem er die Blicke zwischen Eva und dem Apfel zu teilen scheint. Auch er nimmt die gezwungene Pose des Vorschiebens des Unterkörpers ein, ist aber trotzdem natürlicher in den Proportionen als jene.

Das Bild, im Kolorit gut, erweist so recht das Bestreben der süddeutschen Künstler, die schlichte Heimatart mit italienischen Manieren zu verbinden, um der Konkurrenz von jenseit der Berge nicht zu erliegen. Das Bild stammt aus der Regensburger Schule, die ihre Hauptimpulse von A. Altdorfer erhalten hatte.

Energisch weist die deutsche Art ein Relief in rotem Tegernseer Marmor an der gleichen Stätte und im nämlichen Saale, das, von einem unbekannten Meister stammend, ebenfalls den Sündenfall behandelt. Adam lehnt halb sitzend an dem links stehenden Baum der Erkenntnis, um den sich die einen Drachenkopf tragende Schlange windet. Er nimmt den ihm von Eva gebotenen Apfel mit der rechten Hand, während die linke noch fragend dagegen zu demonstrieren scheint. Eva hingegen redet ihm seine Bedenken sichtlich aus. Sie ist ebenso ein kräftiges junges Weib mit hübsch gerundeten Brüsten und gedrungenem, jedoch durchaus nicht plumpem Gliederbau, wie Adam, nach süddeutscher Frauenart ziemlich kurzbeinig und derb muskulös. Ihr flatterndes Haar ist nicht besonders reich und lang. Es sind zwei Gestalten aus den breiten Volksschichten und die Körper sehr geschickt durchgebildet. Beide haben

Fig. 77. Unbekannt. K. Bayerisches Nationalmuseum in München.
Nach Originalaufnahme von C. Teufel, K. Hofphotograph in München.

eine Pflanzenranke um die Hüften geschlungen, deren Einzelblatt ihren Schoss deckt. Das Ganze atmet frisches, reales Leben.

Originell ist die Bekrönung eines aus Kempten stammenden Kachelofens vom Jahre 1590. Sie gibt in durchbrochenem farbigen Relief das ganze Paradies, in der einen Ecke Adam und Eva,

Fig. 78. Ofenkachel aus Schloss Wülflingen.

dann unter Bäumen eine Unzahl Tiere, und jenen entgegengesetzt, auf einem Fels hockend, den lauernden Satan.

In diese Zeit gehört auch die Kachel eines Ofens im Schlosse Wülflingen bei Winterthur, mit dem Sündenfall. Die Figuren sind hier aber schlanker, graziöser und die zierliche Eva sogar, entgegen

den Proportionsregeln, grösser als Adam. Dieser hält in der einen Hand bereits einen Apfel, nimmt jedoch auch noch den zweiten, den Eva der Schlange aus dem Rachen nahm. Originell ist hier die Tierstaffage zusammengestellt. Neben Eva ein Storch, neben Adam ein Löwe, hinter ihm ein Hirsch, über seinem Kopfe aber ein Pfau, der warnend auf ihn einzusprechen scheint. Eine drastische Zugabe sind die das Relief flankierenden Engel, die zornig die Fäuste ballen.

Hier muss auch noch einer Emailschüssel aus Limoges Erwähnung getan werden, die sich gleichfalls im K. Bayerischen Nationalmuseum befindet, als Teil einer ganzen Serie von acht Stücken solchen Geschirres, das aus Kupfer in blauem und weissgrauem Email von Pierre Reymond für die Nürnberger Patrizierfamilie Tucher gefertigt wurde. Die in Betracht kommende Schüssel zeigt in prächtiger Zeichnung die Schöpfungsgeschichte bis zum Brudermord in durchlaufenden und ineinandergreifenden Szenen, aber, wie die Schöpfung der Eva vermuten lässt, nach Originalzeichnungen von Lukas von Leyden. Auch auf gewaltigen gold- und silberdurchwirkten Gobelins, die nach Raffaelschen Motiven in Brüssel gefertigt wurden, finden wir dort die Erschaffung Evas, den Sündenfall, eine nachparadiesische Idylle, den Brudermord und die Flucht Kains. Bei dem Mord, sowie der Flucht Kains sehen wir auch noch eine Frauengestalt mit angebracht, die entschieden den Eindruck macht, als sei mit ihr eine Schwester der feindlichen Brüder verkörpert.

Mitten in das Streben der deutschen Kunst, sich die intimen Feinheiten der Italiener eigen zu machen, in deutsche Art und Formensprache umzubilden, fuhr mit rauher Hand die Kriegsfurie hinein und dreissig Jahre lang verwüstete, zerstörte sie. Spurlos ist der Name manches tüchtigen deutschen Meisters von ihr ausgetilgt worden, dessen Werk doch noch für uns gerettet wurde, so dass wir wenigstens sein Andenken, wenn auch namenlos, ehren können.

VIII.

Die Periode des Barock.

Mit Michel Angelo können wir in Italien die Renaissance als erloschen betrachten. Seine Schüler sowohl als die Raffaels waren von dem falschen Ehrgeize beseelt, ihre Meister übertrumpfen zu wollen und verfielen dadurch in Manier und Uebertreibung und nicht zuletzt in Süsslichkeit. Sie verloren oft genug den Zusammenhang mit den Grundbestimmungen ihres Motivs und wurden unklar in dessen Darstellung. Schlagend beweist dies das Bild von Francesco Furini in der Galerie Pitti in Florenz. Nicht allzuviele würden es für eine Paradiesesszene halten. Es ist eines jener Bilder, die verdächtigt sind, in der weiblichen Hauptfigur das Porträt einer Schönen wiederzugeben, die sich die Gunst eines hohen Herrn vorübergehend erworben hat. Da es aber doch gegen die Sitte verstossen hätte, das nackte Original auf dem Bilde schlankweg zu nennen, so wurde eine Staffage dazu komponiert und das Bild Susanna, Bathseba u. s. w. oder wie hier Eva getauft.

Da sitzt der Schöpfer, den man ebenso für einen Patriarchen halten kann, in der Mitte; nur die Geste seiner linken Hand deutet an, dass er Adam das Verbot wegen des Baumes erteilt. Adam selbst kniet mit bittend gefalteten Händen vor ihm. Er trägt einen Blätterschurz um die Lenden, während Eva völlig nackt ist. Was soll dessen Verhüllung, da er sich doch seiner Nacktheit noch gar nicht bewusst war? — Könnte man nicht ebensogut den ins Vaterhaus zurückgekehrten „verlorenen Sohn“ hinter ihm vermuten? Eva, eine in der Tat hübsche schlanke Mädchengestalt, lehnt sich an den Baumstamm und macht dabei ein solch sentimentales Ge-

sicht, während ihr Blick sehnsüchtig in die Ferne schweift, dass es fast fraglich erscheint, ob sie überhaupt zu der Gruppe gehört, nicht vielmehr die Hauptperson des Bildes ist, die weiss, dass die anderen nur ihretwegen da sind. Sie macht auch ganz den Eindruck einer Favoritin des Malers oder seines Auftraggebers.

Mehr im Geiste der Renaissance, wenn auch öfter ausschweifend

Fig. 79. Francesco Furini. Florenz. Galerie Pitti.

in der Menge der Figuren, deren energischster Bewegtheit u. dergl. halten sich einige Niederländer, so Jan Brueghel (1568—1625), Adrian van der Werff (1659—1722) u. a. und selbst Peter Paul Rubens (1577—1640).

Rubens ist ob seiner Vorliebe für üppige Frauenschönheit, im Gegensatze zu A. van der Werff, der schlanken Frauenmodellen den Vorzug gab, vielfach angegriffen worden und zumeist von Epigonen seiner Kunst, die sich vergeblich mühten, es ihm in der Wieder-

gabe des trefflichen Inkarnats blühender Frauenleiber gleich zu tun. Nicht minder aber ärgert er heute noch unterschiedliche dekadente und impotente Pietisten mit seiner Freude an unverhüllter Frauenschönheit. Nun, er konnte sich's zum Verdrusse derer leisten, denen nur schwindsüchtige Salondämchen oder fragwürdige Proletarierinnen als Modell in die Arme laufen; er hatte an seinen beiden Frauen und an einer dritten blonden Schönheit die prächtigsten, deren Körper heute mit Gold aufgewogen würde.

Trotz seiner Vorliebe für das Nackte aber hat er die Stammeltern nur einmal dargestellt und Jan Brueghel malte ihm hiezu die überreiche paradiesische Tier- und Landschaftsstaffage. Zur Eva verwendete Rubens die mit ihrem Namen unbekannt gebliebene schöne Blondine. In strahlender Frauenherrlichkeit steht sie vor uns, die wir noch weiters als Magdalena, die eine Tochter des Leukippos u. s. w. auf seinen Bildern treffen. Sie reicht dem vor ihr sitzenden bärtigen Adam den einen Apfel und greift mit graziöser Bewegung, die alle Reize ihres prächtigen Körpers zur Geltung bringt, nach einem zweiten. An dieser herrlichen Gestalt ist alles vom Scheitel bis zu Sohle Herausforderung zum Liebesgenuss und dennoch ist der Eindruck keusch und rein, wie wir ihn selten wieder finden. Auch dem ärgsten Libertiner dürfte es schwer fallen, aus dieser Gestalt etwas herauszudeduzieren, was er nicht selbst an gemeiner Sinnlichkeit des eigenen unreinen Empfindens hineinzudisputieren sucht. Diese Eva, der sich reizvoll eine dünne Flechte ihres reichen blonden Haares über den Schoss legt, hegt noch nicht die Gedanken einer koketten Kurtisane, sie ist noch der Meinung, den Gatten durch die gebotene Frucht vom Baume der Erkenntnis der Gottähnlichkeit näher zu bringen.

Ein feiner Zug ist es, dass ihr das reizende kleine Hündchen als Symbol der Treue zu Füssen liegt, während ein Kätzchen, als das der Falschheit, sich rückwärts an dem Unterschenkel des leicht im Knie gebeugten Spielbeins reibt. Liebenswürdiger ist der Doppelcharakter des Weibes selten symbolisch angedeutet worden.

Adam ist eine kraftvolle Mannesgestalt und arglos sieht er zur Gefährtin empor, vertrauensvoll wie ein Mann, der noch keine Täuschung durch das Weib erfuhr.

Fig. 80. Peter Paul Rubens. K. Galerie im Haag.
Nach Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl, K. Hofphotograph in München.

Vom rein menschlichen Standpunkt, ohne den schmählichen Hintergedanken, im Weibe nur die bewusste perfide Verführerin zu sehen, ist das Motiv des Sündenfalles nur von ganz wenigen Künstlern besser verkörpert worden. Diese Eva ist, was sie sein soll, die selbstverführte, vertrauensselige Frau. Sie ist die Vertreterin jener, die einfältig arglos die falschsinnigen Einflüsterungen niederträchtiger Freunde für bare Münze nehmen und dadurch ins Unglück rennen, um andere mit hinabzureissen. Nicht eine Spur der raffinierten Verführungskunst, die viele Künstler ihrer Eva in Blick und Miene gelegt haben, ist hier zu finden; sie ist die Sünderin aus Liebe und Ehrgeiz für den Gatten.

Es ist charakteristisch für den Geschmack der vornehmen Welt jener Zeit, deren Favoritkünstler im vollsten Sinne doch Rubens war, dass er das ihm sichtlich so nahe liegende Evamotiv so wenig weiter aufgriff, wie irgend ein anderes, das die Geschichte des ersten Menschenpaares behandelt. Dies fällt umsomehr auf, als er sowohl — wie bereits bemerkt — in seiner ersten Frau, der schönen Elise Brant, sowie deren Nachfolgerin, der nicht minder hübschen, nur üppigeren Helene Fourment kostenlos zwei der denkbar prächtigsten Frauenmodelle für eine Eva hatte und überdies in jener dritten, dem Namen nach unbekannt gebliebenen herrlich gebauten Blondine von wunderbarem zarten Hautkolorit ein weiteres. Da er doch diese drei Frauen unzählige Male völlig entkleidet als Nymphen, Göttinnen u. s. w. malte und diese mythologischen und allegorischen Schönheiten reissenden Absatz fanden, so ist das Vermeiden des Schöpfungsstoffes wohl nur auf die Abneigung der Käufer für derlei zurückzuführen. Dass Rubens für die Gestalt des Adam wahrlich auch weiter kein schlechteres Modell gehabt hätte, bezeugt nicht nur sein prachtvoller Skt. Laurentius, sondern noch eine ganze Reihe trefflicher Männerfiguren, die er schuf. Er hat jedoch die Stammeltern nur noch in seinem grossen, doppelt vorhandenen Jüngsten Gericht als Staffagefiguren verwendet. Eng aneinander geschmiegt, stehen sie rechts neben dem auf Wolken thronenden Christus, fast verschwindend in dem blendend hellen Lichtkreis. Adam ist als älterer Mann mit Vollbart gebildet, seine Hände halten ein in reichen Falten niederfallendes Tuch, das ihm den Schoss deckt. Die sehr

jugendliche Eva ist nur bis zur Brust sichtbar, ihr übriger Körper wird von vorgestellten Figuren gedeckt.

Sowohl das unausgesetzte theologische Gezänke auf den Kathedern und Kanzeln mochte das kunstfreudige Publikum abgestumpft haben gegen Darstellungen der Schöpfungshistorie, als auch die sich jagenden umwälzenden Weltereignisse. Wildbewegtes dramatisches Leben, wie es sich vor den leiblichen Augen abspielte, begehrte man auch von der Kunst. Schon die Mehrheit ihrer Sujets, Jagd- und Schlachtgetümmel, Kirchweih- und Jahrmarktprügeleien, Soldatenraufhändel u. dergl., bezeugen dies. Und mit Vorliebe wählte man jetzt auch aus der Bibel solche Begebenheiten, die ausserordentlich bewegte Gestalten voraussetzten und desto besser, wenn ein gut Teil Blutrünstigkeit mit unterlief. Der bethlehemitische Kindermord, in der ganzen nackten Furchtbarkeit seiner Greuel, wurde ein beliebter Vorwurf. Man hatte doch fast keine Juden mehr zu erschlagen, nachdem dies in voraufgegangener Zeit ausgiebig besorgt worden war; die noch vorhandenen brauchte man zur Aufrechterhaltung des Handels und zum Geldleihen, aber man wollte sich doch noch ein wenig bildlich an dem Massakre ihres Nachwuchses eine kleine seelische Motion machen, um so mehr als dabei sogar ihr ehemaliger eigener König es war, der die grosse Schlächterei veranstaltet hatte. Die Gefangennahme Simsons, die Niederlage Senacheribs und ähnliches war beliebt, und selbst den Ueberfall der Susanna im Bade trieben die Künstler durch das wildgierige Einherstürmen der beiden alten Lüstlinge auf ihr Opfer ebenso auf die Spitze wie vieles andere.

Diesen Zug ins fast abstossende Naturalistische erhöhte noch das Beispiel von Giovanni Lorenzo Bernini (1598—1680). Dieser mit brillantem technischen Können ausgerüstete Künstler missbrauchte dies zur Kultivierung eines übertriebenen Naturalismus, einer manierierten Koketterie und Ueberladung, die auf seine Zeitgenossen von verderblichem Einfluss war. Dazu kam, dass er sich Motive wählte, die auf jeden Nichtkatholiken den Eindruck absichtlicher Gehässigkeit machen mussten, wie sein „Glaube die Ketzerei niederwerfend", oder solcher, die zum leider berechtigten schärfsten Urteil über die Heiligendarstellung jener Art, wie er sie übte, herausforderten. In dieser Hinsicht wirkte insbesondere schlimm seine Verzückung

der heiligen Therese in Santa Maria della Vittoria in Rom. Die gewollte Verherrlichung der religiösen Ekstase ist in diesem vielfach kopierten Relief ins sinnlich Lüsterne hinübergedrängt. Diese in hysterischer Ohnmacht rücklings auf eine Wolke hingesunkene Nonne, der ein Engel mit raffinierter Koketterie gleich einem verlockenden Eros den Pfeil ins Herz senkt, muss bei einem nur ein wenig erotischen Beschauer ganz andere Gefühle als die Begeisterung für religiöse Halluzinationen auslösen. Wenn schon in einzelnen Bildern Correggios das Liebäugeln zwischen dargestellten Heiligen und der Madonna oder jenen und geflügelten Himmelsboten einen bedenklichen Grad erreichte, Bernini hat dies bis zum direkt Verwerflichen, zum gemeinen gefährlichen Spiel mit den Gedanken Betender emporgeschraubt. Er ist der Vater der Erotik in der kirchlichen wie in der weltlichen Kunst geworden. Die Folge zeigte erst, wie verwüstend dies Beispiel wirkte.

Doch auch der kecke Realismus eines nordischen Künstlers, des sonst mit Recht hochgeschätzten Rembrandt Harmensz van Rijn wirkte auf seine unfähigeren Nachahmer ganz ähnlich vergiftend. Hatte er schon mit seiner Radierung „Sitzendes Weib", das mit ihrem herabhängenden Fettbauch, den schlaffen Brüsten, hässlichen Beinen und stupid herausfordernden Mienen einen ungleich widerlicheren Eindruck macht als A. Dürers gewiss nicht körperlich schöne „Fortuna", ein schlimmes Beispiel der Verirrung des Naturalismus gegeben, so steigerte er dies noch mit seinem Sündenfall.

Ein Drache, ein richtiges Teufelsvieh, mit dem Kopfe eines Faun und Fledermausflügeln klettert rechts den dicken Stamm des Erkenntnisbaumes hinan, unter dessen Zweigen Adam und Eva stehen. So ungefähr mag man sich mehr als halbvertierte Höhlenbewohner und Pfahlbauern vorstellen, nie und nimmer aber das nach Gottes Vorbild in Jugendschönheit für das Paradies geschaffene erste Menschenpaar. Ist Adam mit dem Kopf eines Hinterwäldler Holzhauers, den herausgedrückten Knieen schon ein wahrer Typus verwahrlost hässlicher Männlichkeit, so wird er von dieser Eva noch übertroffen. Die ungeschlachten, an den Fesseln spindeldürren Beine mit den weit vorspringenden Knöcheln, der dicke Bauch mit

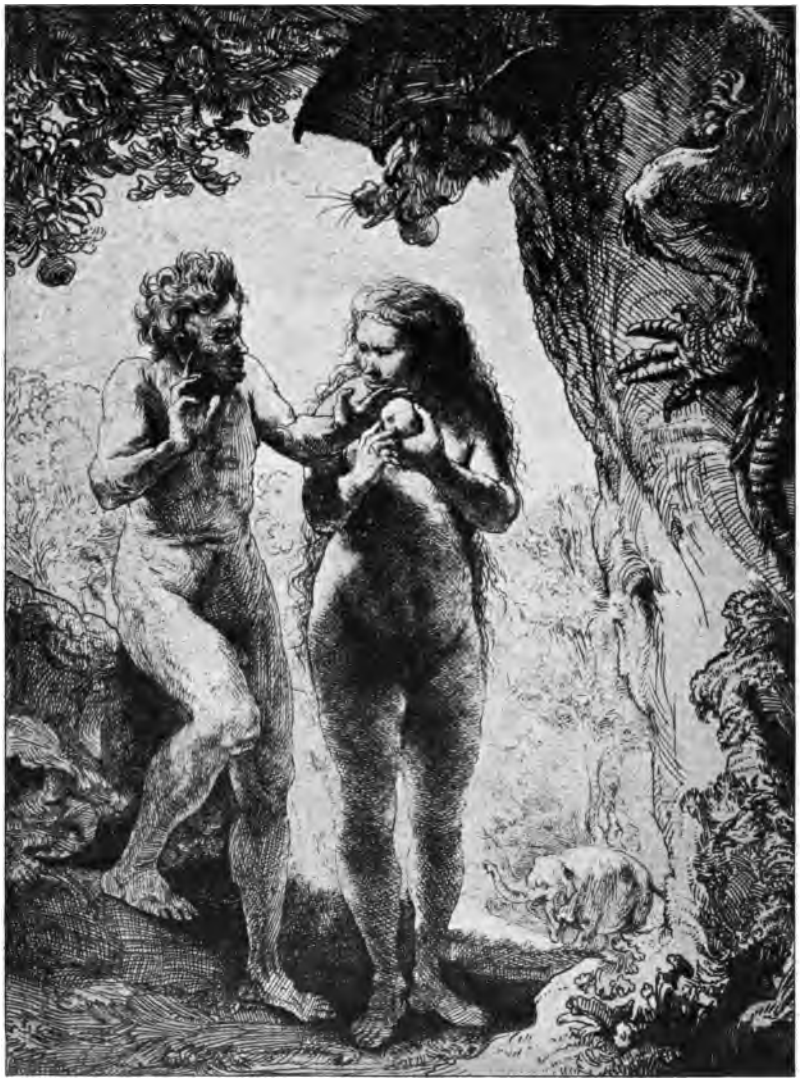


Fig. 81. Rembrandt van Rijn. K. Kupferstichsammlung in München.

der weit klaffenden Genitalspalte und der eingebohrten, tiefstehenden, grossen Nabelgrube, diese derb ausladenden Hüften ohne eine Spur der weich eingezogenen Taillenlinie darüber, die robusten Arme mit den klobigen Händen, deren eine förmlich affenartig den Apfel hält, und das hässliche Gesicht mit dem breiten, aufgeworfenen

Mund, der Hexennase und den vorspringenden Augenbrauenbogen samt den gealterten Zügen bilden ein Ensemble weiblicher Hässlichkeit, wie der keckste Steinmetzwitz im Mittelalter kein abschreckenderes für seine koboldartigen Wasserspeier ersann.

Was wollte Rembrandt mit dieser Vereinigung menschlicher Scheusäligkeit, wie es ein Höllenbreughel in seinen phantastischen Unterweltbildern, ein Rubens kaum in seinem greulichen Sturz der Verdammten zuwege brachten oder überboten? Sollte es von ihm, der die schöne Saskia sein eigen nannte und in toller Lebenslust auf seinem Schosse sitzend malte, eine ironische Selbstpersiflage sein, dass er nach ihrem Tode seine Hausmagd heiratete, deren wenig anmutendes Porträt wir vielleicht sowohl in dieser Eva, an der nichts bestechlich ist als ihr langes reiches Haar, wie in dem vorerwähnten sitzenden Weib vor uns haben? Dies wäre eine geradezu blutige Satire auf den Geschmack des alternden Künstlers hinsichtlich der ihm zugänglichen und gebotenen Frauenschönheit. Möglich wäre diese Selbstironie, gibt er uns doch in seiner Federzeichnung „Das weibliche Modell", obgleich hier das Original ersichtlich um einige Dezennien jünger war, den Beweis, dass es ihm nach der Saskia weniger um schöne, als um robuste Vertreterinnen der Weiblichkeit zu tun war.

War Bernini ein Tartuffe der Kunst, so kann man nach dem Vorgesagten Rembrandt im Alter deren Libertiner nennen; beider Beispiel aber hat bei ihren Schülern schlimme Nachwirkungen gezeitigt. Jener brachte die geschlechtslosen, richtiger hermaphroditisch wollüstigen Engelsgestalten, die sadismisch angefaulten Heiligenfiguren zur Geltung, die nur übersinnliche Sinnlichkeit atmeten, dieser die durch nichts geadelte, anrüchig gemeine Natur der Bauernkneipe und Stallmägdekammer. Beide sind ein böser Beweis, wohin das tüchtigste Genie geraten kann, wenn es vom Pfade, der allein zu rechter, natürlich-künstlerischer Schönheit emporführt, abweicht und sich Extravaganzen erlaubt, die weitab vom wahren Empfinden für Schönheit liegen.

Wie fruchtbar namentlich A. Dürer bei seinen deutschen Stammesgenossen, zu denen im Grunde auch, trotz des Einschlags von spanischem Blut, die Niederländer zu zählen sind, nachwirkte,

Fig. 82. Marten de Vos. Stich von Joh. Sadeler.

sehen wir an Jan Sadeler (1550—1610), dem ältesten der mit Recht berühmten Kupferstecherfamilie. Sein Christus in der Vorhölle ist ein ganz treffliches Blatt, das uns die Stammeltern so recht in germanischer Weise vorführt. Namentlich Eva ist mit ihrem rundlichen Gesichtchen, dessen naivem Ausdruck und den trotz seiner hübschen Linien etwas herben Körperformen ein Typus niederdeutscher Weiblichkeit. Adam nähert sich mehr den sogen. Aposteltypen. An ihm ist auch bereits, insbesondere dem weicheren Zuge der Falten seines Fellgewandes, der italienische Einfluss merkbar, der jedoch hier noch weniger in die Erscheinung tritt als bei anderen, späteren Arbeiten dieses Meisters des Grabstichels. Auch die Szenerie, sowie das Heranziehen der zeitlich doch von dem geschilderten Hauptvorgang getrennten Auferstehung ist mehr noch gang und gäbe nordische Art, die jenseits der Alpen bereits als abgetan beiseite geschoben war.

Wie energisch die italienische Art in kurzer Zeit auf den Norden übergriff, ergibt sich aus einem anderen Stiche des vorgenannten Joh. Sadeler, der längere Zeit in München und Venedig lebte. Er soll angeblich auch in Venedig gestorben sein. In seinem Kupferstiche: Der Sündenfall, den er nach dem Bilde von G. Mostaert schuf, ist ausser der herben Gewissenhaftigkeit der Technik, die sich auch nicht das winzigste Strichelchen der Efeuranke am Erkenntnisbaume schenkt, in den Figuren, mit Ausnahme der Tiere und des waldigen Hintergrundes, schon stark die italienische Auffassung bei ihm wie dem Maler im Durchbruch. Diese Eva, die eben im Begriffe scheint, sich von Adams Knie, auf dem sie sass, zu erheben, ist eine sichtlich in Dingen der Verführung sehr erfahrene, allerdings hübsche Welsche, die den einfältigen Adam, der noch immer den Apfel zweifelnd in der Hand hält, mit nicht misszuverstehender Gebärde zu einem Kosestündchen ins nahe Dickicht einlädt. Der Gesichtsausdruck Adams sagt zur Genüge, dass Eva ihren Zweck erreicht, die lauernd den Baum umringelnde Schlange im nächsten Moment die Genugtuung haben wird, die beiden der Erkenntnis der Nacktheit zugeführt zu haben. In diesem Bilde liegt ein Raffinement der Kennzeichnung der Verfänglichkeit der Situation, die sonst nicht nordische Art war. Daran ändert der Umstand, dass den Schoss

Adams ein gezacktes Blatt deckt, nicht das geringste; ist dies doch offenbar weiter nichts, als eine Konzession an die Heuchelei äusserlich Prüder, und es ist die Frage, ob dies Baumblatt auch auf dem

Fig. 83. G. Mostaert. Stich von Joh. Sadeler.

Originale war. Gut nordischen Humor aber vertritt der Affe rechts, der seinen Schwanz nach ungebetenen Parasiten revidiert, die beobachtende Katze im Mittelgrunde, in der sich die Raubtiernatur zu regen beginnt, und der zur Hälfte geschorene Spitzhund, der neben Adam lagert. Eine Spitzfindigkeit des Malers ist es, dass er den Beschauer für den ersten Blick auf die Idee bringt, Adam sei hier

der verführende Teil. Erst die eingehendere Betrachtung bringt die Aufklärung, dass Eva ihren Apfel bereits verspeist haben muss und nun vor Begierde brennt, auch die Schlusskonsequenzen hieraus zu ziehen. Ihr jugendfrischer üppiger Körper fordert hiezu genau so heraus wie der kraftvolle Adams. — Die Naivität eines van Eyck, Memling u. s. f. hat mit dieser Auffassung nichts mehr zu tun.

Fig. 84. Kupferstich von Joh. Sadeler nach Marten de Vos.

Mehr Poesie spricht aus einem weiteren Stich, der gleich jenem mit der Vorhölle nach einem Original des niederländischen Malers Marten de Vos (1531—1603) von Joh. Sadeler gestochen ist. Wir sehen hier den Sündenfall und die Flucht vor der Erscheinung des Schöpfers zusammengezogen. Der Schöpfer tritt von rechts den Frevlern entgegen. Er ist als Lichtgestalt gegeben; eine prächtige Greisenfigur. Im Hintergrunde sehen wir Adam und Eva. Diese reicht dem auf einem Felsblock unter dem Erkenntnisbaum sitzenden Gefährten den Apfel und greift nach einem zweiten, den ihr die um den Baum

gewundene Schlange, die einen menschlichen Oberleib, jedoch den Kopf eines Tieres hat, herunterlangt. Links vorne ist dann Adam, der einen Baumzweig in der Hand hält, während ein anderer schon um seine Hüfte geschlungen ist. Er ist in voller Flucht vor der Erscheinung des Schöpfers, auf den er mit dem Ausdruck der Furcht hinübersieht. Eva steht neben ihm. Sie hält mit der linken Hand den blätterreichen Zweig vor den Schoss, indes sie mit der anderen noch einen weiteren vom Baume brechen will. Sie ist ein hübsches junges Weib, in deren Antlitz, das auch sie der Erscheinung zugewendet hat, sich Angst und Furcht spiegeln. Tiere beleben den Paradiesesgarten.

Diese Versinnlichung des fatalen Vorganges ist ungleich sympathischer als die früher geschilderte, weil in ihr das erotisch sexuelle Element, das dort allzu deutlich gemacht wurde, ausgeschaltet erscheint. Die Körper sind sehr gut durchgebildet, insbesondere jener der Eva.

Im übrigen wurden Adam und Eva gegen den Schluss dieser Kunstperiode selbst im Kunsthandwerk nur wenig mehr verwertet.

Schon in der ersten Periode des Barock werden sie vielfach unerfreulich. So in einem gekünstelten Goldschmiedewerk im Bayerischen Nationalmuseum, wo eine grosse verästelte Koralle den Erkenntnisbaum vorstellt, um den sich die Schlange windet. Adam schwingt in einer Seiltänzerpose ein goldenes Blatt, je ein anderes klebt ihm und der überschlanken Eva am Schosse. Die beiden Figuren in Silber gegossen stehen auf einem aus Bergkristall, Muscheln u. s. w. zusammengesetzten Sockel. Bewundernswert ist nichts an ihnen als die brillante Technik. Nicht viel besser sind die beiden ebendort auf einem Majolikateller, der die Jahreszahl 1610 trägt. Hier sehen wir sie an der Hypertrophie einzelner Muskelpartien leiden, so dass sich diese in scharfen Begrenzungen von ihren Nachbarn abheben. Derlei Un- und Uebernatur war beliebt bei einer Reihe von Nachtretern Michel Angelos, die damit glaubten, ihre Rivalität mit ihm zu erweisen.

Mehr und mehr verlor man zu jener Zeit die gesunde und als solche auch immer normale und hübsche Natur aus den Augen. In eine Art Ueberantike arbeiteten sich die meisten Künstler hinein. Den Olymp wollte man immer von neuem beleben. Die paradie-

sischen Stammeltern in ihrer naiven Natürlichkeit waren ein in die Rumpelkammer verwiesenes Sujet, die Allegorien, nicht selten gequält gesucht, und mythologische Figuren verdrängten sie. Wo sie noch auftauchen, selbständig oder als zierender Schmuck, ver-

Fig. 85. Hendrik de Clerk. K. Galerie in Schloss Schleissheim.
Nach Originalaufnahme der Vereinigten Kunstanstalten, vormals J. Albert in München.

raten sie sich als Kopien alter Vorbilder oder lediglich als um ihrer Nacktheit willen da.

Ganz in der trotz aller Religions- und politischen Streitigkeiten der Zeit lebensfrohen Art der Niederländer fasst der flämische Meister Hendrik de Clerk, der nachgewiesenermassen um 1610 lebte, die Stammeltern und ihre paradiesische Umgebung in zwei

Bildern auf, die sich in der K. Galerie zu Schleissheim bei München befinden, die an guten und charakteristischen Werken der Niederländer und Franzosen so reich ist. Das eine Bild behandelt den Sündenfall. Diesem Adam fällt es offenbar durchaus nicht ein, seiner Gefährtin irgend einen Widerstand entgegenzusetzen; im Gegenteil. Nicht nur zwinkert er verteufelt liebesbegehrlich mit den Augen, er umfasst auch zugleich sehr beredt die Taille seiner hübschen molligen anderen Menschheitshälfte, um sie auf seinen Schoss niederzuziehen. Er will ihr kaum Zeit lassen, die Frucht von der Schlange in Empfang zu nehmen, die, nach Evas Geste zu schliessen, nach deren Meinung offenbar die Lust des Kosestündchens erhöhen soll.

Im zweiten Bilde, das Paradies, stellt er in der Manier der Alten drei Szenen nebeneinander. Links die Schöpfung der Eva, in der Mitte unter dem Erkenntnisbaum den Sündenfall und rechts die Vertreibung. Das Hauptbild ist das mittlere. Seine Eva ist hier eine weitaus schlankere, offenbar aristokratischere Schöne von tadellosem Wuchs und zierlich wie eine Nymphe der Diana frisiert. Adam nimmt den Apfel mit grösster Bereitwilligkeit entgegen, er kann es sichtlich gar nicht erwarten, seinen Genuss im zärtlichsten Tete a tete mit der schönen Geberin zu teilen. Und dieser ganzen Szene sieht aus einer Wolkenglorie ober dem Baume der segnende Schöpfer zu, umgeben von kreuzfidelen Engelchen, von denen die beiden obersten Lorbeerkränze bereit halten. Für Adam und Eva? Damit will dann die Vertreibung nicht recht stimmen, die rechts vollzogen wird. Originell ist die Idee, vier olympische Gottheiten als Repräsentanten der Elemente mit in das Paradies einzuschmuggeln. Ganz vortrefflich ist aber auf beiden Bildern der landschaftliche Teil mit behandelt und namentlich auf dem letzteren ist ein staunenswerter Luxus mit Tieren, Früchten, Muscheln u. s. w. entwickelt. Es ist ein richtiges Abundantia-Paradies, zugleich aber auch ein trefflicher Beweis, wie die Spätrenaissance auch die ernsten religiösen Stoffe ins heitere, lebenslustige Genre hinüber zu ziehen wusste und ganz ungeniert die biblischen Motive mit der alten griechischen Mythologie wieder mengte und zusammenfliessen liess.

Wie im Barock die Darstellungen von biblischen und alt-

Fig. 86. Hendrik de Clerk. K. Galerie in Schloss Schleissheim.
Nach Originalaufnahme der Vereinigten Kunstanstalten, vormals J. Albert in München.

mythologischen Motiven oft derart ineinander verflossen, dass sie ohne erklärenden Text kaum mehr auseinander zu halten sind, davon gibt ein Stich von Raphael Custodis ein interessantes Beispiel. Ohne die erläuternden Verse unter dem Bilde würde schwerlich jemand

Fig. 87. Raphael Custodis.

auf den Einfall geraten, dessen Hauptpersonen für Adam und Eva zu halten. Schon die Amoretten, deren einer eine Rosenkrone flicht, wozu ihm andere das Material zutragen, während zwei zwischen Bäumen sich in der Luft tummelnde ebenfalls mit Kronenreifen und sogar mit einer Siegespalme ausgerüstet sind, müsste die Annahme nahelegen, man habe es mit einem galanten Abenteuer der Olympier zu tun, denen Waldgeister neugierig und neidisch bei ihrem Treiben zusehen. Wie ein jugendlicher Zeus, den Lorbeerzweig in den Locken, sitzt Adam in kühner Pose selbstbewusst da.

Seine Rechte legt er um den Nacken der Gefährtin, deren Haupt gleichfalls der Lorbeer schmückt und die ihm einen Vortrag über die Pflichten eines aufmerksamen Gatten zu halten scheint. Der Herr und Gebieter hat eine etwas nachdenkliche Miene aufgesetzt, wie manchem seiner Nachkommen dürfte ihm ein Argument seiner Genossin nicht recht einleuchten, obwohl es diese an Beredsamkeit und pointierender Geste nicht fehlen lässt. Vielleicht will sie ihm das Frauen-Einmaleins beibringen, dass zweimal zwei fünf ist. Es ist ihr später ebenso gelungen, wie heute noch mancher ihrer Erbinnen eines schlagfertigen Züngleins.

Die beiden Hauptfiguren sind übrigens sehr flott gezeichnet und die Eva rangiert ihren Mienen und dem Exterieur nach zu schliessen ganz in die Kategorie jener ihres Geschlechtes, die es meisterhaft verstehen mit Hilfe eines zierlichen Pantöffelchens den mit Rosenketten an ihren ehelichen Triumphwagen Gespannten dorthin zu lenken, wo sie ihn haben wollen. Aus dem Bilde spricht schon das ganze Milieu einer Montespan, Pompadour u. s. w. Es steckt so ein Stück dozierend herausfordernde Kurtisanerie in dieser Eva und zugleich etwas von jenen Schleppträgern der Weiberlaune in dem Adam, die an den Höfen des ancienne regime zu schieben meinten und von parfümierten Händchen geschoben wurden.

Die derbere deutsche Art gegenüber der weicheren, schwülstig und entnervt süsslich werdenden der Italiener verkörpert der Ulmer Johann Elias Ridinger (1695—1767). Man sieht in seinen Paradiesesbildern, dass er ein Kind der deutschen Waldheimat ist, und kaum ein anderes seiner die paradiesische Schöpfungsidylle behandelnden Blätter spricht dies so scharf aus, wie das, auf dem wir Adam allein vor uns haben; wo er in dem den Wald mit hellstem Glanze durchleuchtenden Sonnenball naiv die Personifikation des Schöpfers versinnlicht. Dies ist ganz unbewusst völlig im Empfinden der deutschen Volksseele zu einer Zeit, wo der germanische Mythos vom Sonnen- und Lichtgott Baldur längst in einem Wust scholastischer, die alte Götterwelt umkrempelnder Legenden untergegangen war. Aus dem Bilde spricht etwas von den hehren altgermanischen Feierlichkeiten, mit denen das Jul- und Sommersonnwendfest von Priestern, Fürsten und Volk auf waldigen Bergeskuppen begangen wurde.

Fig. 88. Johann' Ridinger.

Fig. 89. Unbekannt.

An Tizians Adam- und Evagestalten in dessen Holzschnitt: Der Triumph des Glaubens, gemahnt ein trefflicher Kupferstich eines unbekannten späteren Meisters, der wohl dem siebzehnten Jahrhundert angehören dürfte. Es ist der auf Wolken gelagerte Engel, der auf diese Zeit hindeutet, denn die weichliche Berninimanier, ihr Kokettieren mit dem angeblich geschlechtslosen Zwittergeschöpf „Engel", das den getrennten Geschlechtern unserer Gattung beider-

Fig. 90. F. Hayman. Gestochen von C. Fritzsch 1760.

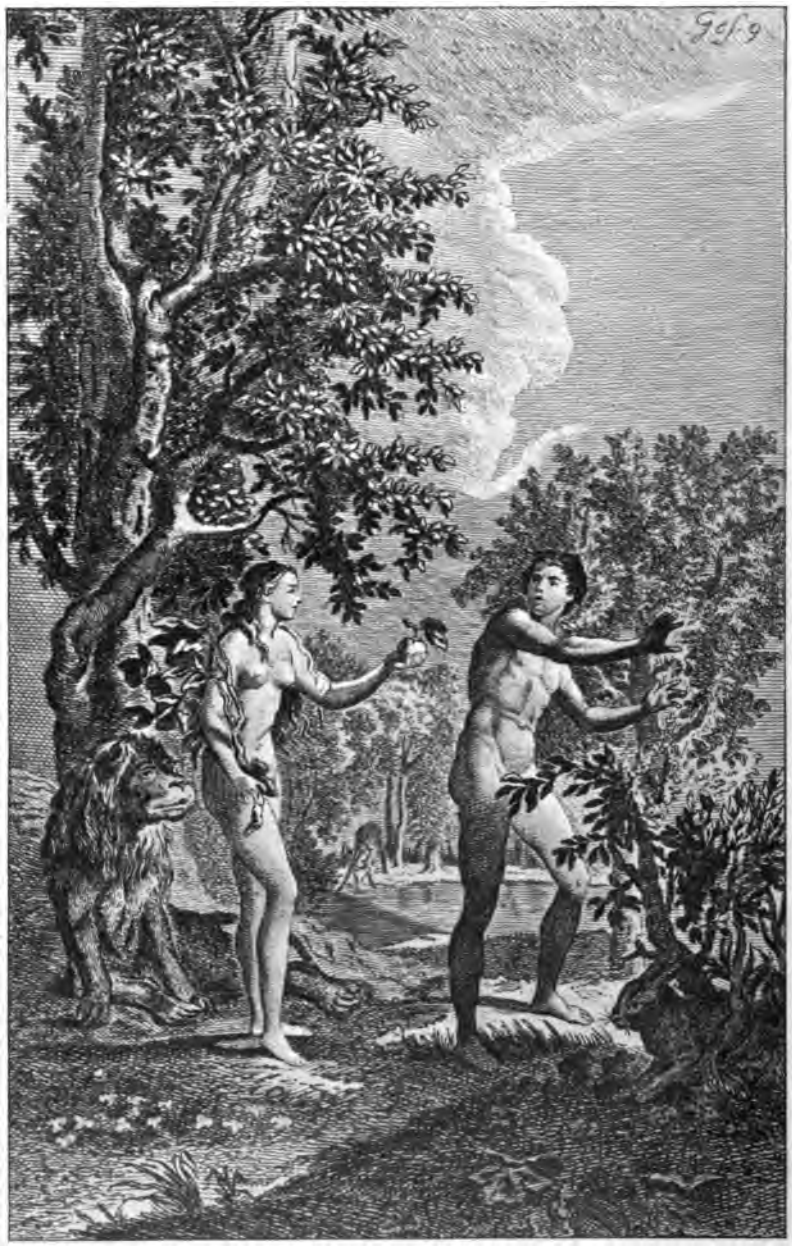


Fig. 91. F. Hayman. Gestochen von C. Fritzsch 1760.

Fig. 92. E. Hayman. Gestochen von C. Fritzsch 1760.

seits mit seinen Reizen gerecht werden soll, spricht dafür. Auch der visionär verzückte Blick und Gesichtsausdruck Evas, wie nicht minder die theatralisch gesuchte Geste des hinter den Stammeltern schreitenden Jünglings, der wohl der als Ersatz für Abel später geborene Seth sein soll, deuten auf diese Kunstperiode hin. Aber die gesamten und besonders die beiden Hauptfiguren sind in den Körpern vortrefflich durchgebildet. Ihr Schöpfer hat offenbar die Prachtgestalten eines Tizian ebenso genau studiert wie die eines Correggio u. a. und verstand es nebenbei, ihren Forderungen mit dem Grabstichel nicht minder gut in der technischen Eigenart gerecht zu werden als jene mit dem Pinsel.

Der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehören auch die originellen, ganz in der Manier der Franzosen jener Zeit mit überschlanken Figuren ausgestatteten drei Blätter an, die von einem F. Hayman gezeichnet und 1760 von einem C. Fritzsch in Kupfer gestochen wurden. Sie stammen ersichtlich aus einer Bilderbibel und atmen so ganz den Geist ihrer Zeit. Zuerst das zärtliche Tete a tete, dann die Versuchung mit der vorerst brummig knurrenden Abwehr seitens Adams, der vor Schreck sogar einen geflochtenen Blütenkranz fallen lässt, und schliesslich die beiden Sünder in möglichster Posierung vor dem Schöpfer, der gleich einem christianisierten Jupiter in der Wolkenglorie einherfährt. Dies Durcheinandermengen christlicher Motive mit künstlerischen Manieren, die sich ein Boucher, Fragonard u. a. für ihre mythologischen Sujets zurecht gelegt hatten, ist ebenso interessant als charakteristisch.

In der Behandlung des landschaftlichen Teiles hübsch, im Figürlichen besser als die vorigen und in der Umrahmung ganz trefflich im Stil der Zeit sind zwei Blätter aus der gleichen Periode, die ebenfalls einer Bilderbibel angehörten. Das erste laut Inschrift von H. Sperling gestochen, zeigt Adam allein, dem Anscheine nach, wie er die Tiere benennt. Was das Strahlenrad links von ihm bedeutet, ist nicht leicht erklärbar. Wahrscheinlich soll es den ihn bei seiner Beschäftigung erleuchtenden Geist Gottes andeuten.

Drastisch in seiner Auffassung ist die von M. Tyroff dargestellte Erschaffung der Eva. Die kaum zum Leben erwachte

Fig. 93. H. Sperling.

Fig. 94. M. Tyroff.

Stammmutter gibt sich dem noch schlafenden Adam gegenüber bereits ganz als Herrin der Situation und Inhaberin des künftigen Hausregiments. Ihre Geste ist ganz energisch und lässt zum voraus erkennen, dass Adam in der späteren Apfelaffäre den Nachgiebigen wird spielen müssen. Wäre nicht der Text dazu gegeben, man könnte meinen, Diana läse dem kecken Aktäon noch einmal die Leviten vor dessen Verwandlung in einen Hirsch. Diese Blätter sind ungemein charakteristisch für die Anschauungen in einer Zeit, wo äusserliche Frömmigkeit mit den verwegensten freigeistig philosophischen Ansichten und der laxesten Moral Hand in Hand ging.

IX.

Die Rokokoperiode.

Wenn Bernini der italienischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts den Stempel der verlogenen Idealität sowohl auf kirchlichem wie profanem Gebiete aufdrückte, so gingen seine französischen Schüler und Nachtreter noch ein gut Stück weiter. Die soutenierte Favoritin der Faiseurs des Hirschparks und der vornehmen Mätressen des Hofes von Versailles war die Kunst geworden. Eine Maintenon, Montespan, Pompadour waren ihre Patronessen. Bis zu welchen Dienstleistungen sich die Künstler jener Zeit dort hergaben, das beweist ein Vorfall, der hier als Charakteristikum kurz erwähnt sei.

Madame de Pompadour, die so selbstlos für abwechslungsreiches Amusement ihres königlichen Freundes sorgte, um sich den Einfluss auf ihn zu wahren, nachdem ihre eigenen Reize nicht mehr ausreichten den Sohn und Erben des Roi du soleil dauernd zu fesseln, hatte François Boucher, dem Maler des galanten Olymps, den Auftrag gegeben, eine heilige Familie zu malen und zwar sollte die kleine Murfi, eine geborene Irländerin, von den Franzosen Morfil genannt, ein reizendes Persönchen, das Modell für die Madonna sein. Boucher kam dem Auftrag seiner allmächtigen Gönnerin nach und diese verstand es meisterlich dem König das Bild in die Hände zu spielen. Was die Pompadour vorausgesehen und gewollt hatte, geschah. Dem König gefiel die liebliche Madonna ganz ausnehmend, so gut, dass er das Original kennen lernen wollte und die kleine Murfi wurde das erste Opfer des berüchtigten Hirschparks.

Und was in Paris ein H. F. Gravelot (1699—1773), C. N.

Cochin jun. (1715—1790), C. A. Vanloo (1705—1765), Charles Eisen (1720—1768), Jean Honoré Fragonard (1732—1806), Jean Baptiste le Prince (1733—1781), P. A. Baudouin (1723—1769), N. Lavreince (1746—1808) und P. L. Debucourt (1755—1832) u. a. an direkter, offener oder auch versteckter Laszivität leisteten, das liess die Kunstmäcene anderwärts nicht rasten und nicht ruhen, bis sie ähnliches ihr eigen nennen konnten.

Nach aussen taten sie allerdings etwas verschämt, man trifft paradiesische Szenen mit Adam und Eva nur noch sporadisch in den Wand- und Deckengemälden oder als Statuen in den Nischen der Speisezimmer, Arbeitskabinette der Prälaten u. s. w. Adam ist ein geschniegelter Adonis geworden, der seiner Gefährtin nach allen höfischen Regeln der Galanterie die Cour schneidet. Und Eva? Sie hat sich in ein zierliches Persönchen metamorphosiert, das ihren brummigen Gatten mit kokettem Schmollen zum Apfelbiss haranguiert, auf seinem Schoss sitzt, ihm den Kopf kraut, die Wangen tätschelt u. s. w. Sie parliert mit der Schlange, wie etwa eine vornehme Dame in ihrem Boudoir mit dem Hausfreund, sie wälzt sich auf blumiger Wiese im hellsten Sonnenschein oder im Schatten der Bäume, sitzt im zärtlichsten Gekose im Boskett oder ruht in die Arme Adams gebettet. Sie begiesst ihren Fehltritt und dessen Folgen mit reichlichen Tränen, aber sie tut es mit dem Anstand einer sentimentalen Salonliebhaberin der Komödie. Und in nachparadiesischen Idyllszenen fehlt ihr nichts als die Kammerzofe und die Amme für das Baby, um die grande dame vorzustellen.

So treffen wir die beiden auch in Gebet- und Erbauungsbüchern, deren Inhalt den frommen Anwandlungen einer Gräfin Cosel, Aurora von Königsmark, den schönen Freundinnen geistlicher Fürsten u. s. w. diente. Selbst der Schöpfer ist in diesen Kupferstichen gegen Eva ein galanter Hofherr des ancienne régime. Schade, dass so wenig von diesen, das Zeitalter so köstlich charakterisierenden Dingen auf uns gekommen ist. Aber das grosse politische Gewitter, das jenseits des Rhein allerlei hinwegfegte, hat auch das meiste hievon verschlungen und bei uns hat die Aufhebung der Klöster und Stifte, die Mediatisierung der winzigsten Potentatchen das beste davon hinweggeschwemmt.

So finden wir denn im Nachlass des achtzehnten Jahrhunderts Adam und Eva verhältnismässig selten, und wenn, dann meist nur von Kunstbeflissenen niederer Art. Dies bezeugt ein Münchener Kupferstich aus jener Zeit. Die Figuren sind ganz in der Manier

Fig. 95. Unbekannt. Privatbesitz von F. X. Zettler in München.

solcher für Jahrmarktbuden gezeichnet. Der an sich aber schon zu kleine Kopf Evas zeigt auch noch die Aztekenform. Das Original war wohl für Wallfahrtkrämer bestimmt, denn die Aepfel des Baumes sind ebenso mit Rauschgoldpapier überklebt, wie die Blätter an den Schürzen von Adam und Eva und mehrfach auch die Flügel der Vögel.

Auffallend ist, dass weder die wieder zu hoher Vollendung gebrachte Elfenbeinschnitzerei dieser Periode, noch auch die Porzellanformerei sich der Gestalten von Adam und Eva ausgiebiger bemächtigte, nachdem doch beide mit Darstellungen nackter Ge-

Fig. 96. Unbekannt. Privatsammlung von F. X. Zettler in München.

stalten wahrhaftig nicht geizten. Doch nur sehr Geringfügiges dürfte hier in Privatbesitz zu finden sein; enthält doch das reiche Elfenbeinkabinett in München so wenig etwas davon wie die Porzellansammlung. Dagegen hat sich ein schlichter Gewerbsmann daran gemacht, den ganzen Totentanz von Hans Holbein in farbig glasierter Terrakotta nachzuahmen und er hat dies Wagnis durch-

aus nicht ungeschickt durchgeführt. Dieser Adam ist ein kräftiger, resoluter Bursche, der seiner gleichfalls nicht üblen Gefährtin energisch, freilich vergeblich, den Text liest.

Die Gruppe ist nicht übel aufgebaut, und originell sind die Köpfe der Tiere mit den fratzenhaften Menschengesichtern. Zwischen Adam und Eva lagert das fabelhafte Einhorn als Symbol der noch bestehenden jungfräulichen Reinheit.

Man hat, nachdem der Geschmack am Schnörkelwerk des Rokoko und dem ihm gefolgten Zopfstil sich ausgelebt hatte, eine Unmenge dieser Arbeiten der Kleinkunst achtlos auf den Kehrichthaufen geworfen, die Modelle, Platten u. s. w. vernichtet.

Das ist schade, denn es wäre zweifellos interessant, an derlei die Ergänzung zu den wenigen Galeriebildern aus jener Zeit, die diesen Stoff behandeln, zum Studium und Vergleich zur Hand zu haben. Der Allgemeinheit enthielt man ihn in den Kirchen allerdings vor, das Bibellesen war doch an sich schon ein verbotener Genuss, dem nur die Ketzer frönen durften und bei diesen erbten sich die alten Folianten mit den naiven Bildern als heilig gehaltenes Erbstück seit Generationen in den Familien fort.

Doch wenn uns auch nicht viele Adam- und Evabilder aus jener Zeit erhalten sind, so brauchen wir deshalb noch lange nicht auf unterschiedliche raffiniert liederliche Darstellungen mythologischen Charakters hinüberzugreifen, um eine richtige Vorstellung von der frivolen Laszivität zu gewinnen, mit der um des sinnlich verzückenden Eindrucks willen die bis dahin als unantastbar heilig ideal geltenden Motive behandelt wurden. Wenige Beispiele mögen genügen.

Die Magdalena von Pompeo Girolamo Battoni (1708—1787) der Dresdener Galerie ist gleich eines dieser Beispiele. Diese schöne Büsserin präsentiert dem Beschauer selbst ihre verhüllten physischen Vorzüge mit einem Raffinement, dass bei deren Betrachtung wohl alle anderen, als die Gedanken der Abtötung des Fleisches geweckt werden. In der Kreuzherrenkirche zu Prag befindet sich eine Statue dieser Hochschülerin des Liebesgenusses, die den alten einsiedlerischen Antonius hätte zu Fall bringen müssen. Ihren prachtvollen nackten Oberkörper mit den vollen Brüsten deckt nichts als das in reichem

Gelocke niederfallende gelöste Haupthaar. Das aufgeraffte Gewand gibt zum Teil die herrlichen Beine ebenso frei wie die schönen, weich gerundeten Arme, an den Hüften und Oberschenkeln aber legt es sich stellenweise derart raffiniert gefaltet an die Glieder, dass das Auge unschwer deren Linienzug darunter erkennen und verfolgen kann.

Noch gefährlicher spekuliert eine plastische Gruppe in der nämlichen Kirche auf die Phantasie. Die kindliche Maria ist ihrer Mutter, der Matrone Anna, entgegengeeilt. Sie trägt nichts als ein langes hemdartiges Kleid aus dünnstem sich dem Körper intensivst anschmiegendem Stoffe. Das etwa zehnjährige Mädchen ist nun ganz im Sinne der orientalischen Frühreife aufgefasst und dargestellt. Die bereits jungfräulich weich gerundeten Formen des knospenden Körpers drängen sich förmlich durch die leichte Hülle und wenn auch die Gewandung um ein paar Handbreiten länger ist, als jene der bekannten antiken Wettläuferin, der Eindruck der Gestalt ist ein noch verführerischer, weil er der Phantasie mehr Beschäftigung gibt mit dem, was scheinbar dem Auge vorenthalten wird. Dabei wird die Wirkung dieser Figur noch verstärkt in dem Reiz ihrer jugendlichen aufkeimenden frischen Schönheit durch die unmittelbare Nachbarschaft der Frau, deren Exterieur wie eine überreife Frucht im Stadium des Vertrocknens anmutet.

Wer aufmerksam Kirchen der Barock- und Rokokozeit nach Kunstwerken durchforscht, besonders solche, die einst für und von Jesuiten erbaut oder umgestaltet wurden, der wird zwar nur höchst selten auf die Gestalten von Adam und Eva, um so öfter aber auf solche treffen, die mit dem Himmel und ihren irdischen Verehrern zugleich kokettieren. Die verlumpte Mätressenwirtschaft jener Zeit, in der man dem lieben Herrgott die tägliche Anstandsvisite genau nach den Vorschriften der Etikette abstattete, hat auch in der kirchlichen Kunst jene verderbliche Manieriertheit gezeitigt, die eine heilige Agathe die ihr abgeschnittenen Brüste auf silbernem Teller dem Himmel mit einem Augenaufschlag präsentieren lässt, der auch dem gepanzerten Erzengel warm machen kann. Die Madonnen besorgen das Nährgeschäft an dem kleinen Jesusknaben in einer Art, die den physiologisch erwiesenen Rückschluss des ange-

nehmen Gefühls hiebei ebenso zum Ausdruck bringt, wie es bei jugendlichen Frauenspersonen das Verlangen nach gleicher Empfindung, beim Manne aber nach ähnlichem Anblick in natura anregen muss. Die menschlich naive Art, mit der die teilweise oder ganze körperliche Entblössung des Leibes von den alten Künstlern wiedergegeben wurde, hat der impertinentesten spekulativen Absicht Platz gemacht.

Lots Töchter in der verfänglichsten Situation haben das Idyll des Paradieses verdrängt; im vollen Bewusstsein seiner sieghaften Jünglingsschönheit stellte sich Skt. Sebastian vor, der sehnige Körper Johann des Täufers wird begehrliche Weiberaugen ebenso auf sich gelenkt haben wie der muskulöse Christophorus u. a. Es war doch längst höchst unschicklich geworden nackt zu laufen und die paradiesischen Plebejer Adam und Eva waren somit für die galante Kunst absolut nicht mehr brauchbar, dagegen konnten sich die unterschiedlichen sanktionierten und diplomierten Himmelsbürger als Angehörige des christianisierten Olymps derlei erlauben. Sie mussten nur ihre geringste Gewandung noch mit höfisch theatralischem Geschmack zu drapieren, zu tragen verstehen.

Der Jesuitismus, der immer, mithin auch in der Kunst auf die praktische Demonstrierung seiner moralischen Doktrinen hielt und hinarbeitete, wusste mit den einfältigen Aepfelnehmern nichts anzufangen. Sie erschienen ihm zu albern, um sich ernstlich damit zu beschäftigen. Da vertrug eine Magdalena ein ganz anderes dramatisches Pathos. Aber wenn man die Helden des nach Ansicht der Jünger Loyolas doch im Grunde recht simplen Paradiesesdramas, das sich ohne galante Abenteuer, ohne ein bisschen Untreue oder fortgesetzten Ehebruch abspielte, für die feine Welt, also auch die bildende Kunst nicht brauchen konnte, so wollte man doch ihre wirksamen Figuren für die grosse Menge nicht missen. Ihren Eindruck zu erhöhen mussten sie aber seltener, dafür jedoch leibhaftig geboten werden und so finden wir sie denn auch richtig mehrfach in den mit grossem Pomp von den Jesuiten mit und durch ihre Zögling inszenierten geistlichen Schauspielen und Opern und nicht zuletzt in den bei der Bevölkerung so sehr beliebten Prozessionen.

Die Beschreibung eines Chronisten der Stadt München führt

sie uns bereits im Jahre 1580 als integrierenden Bestandteil der alljährlichen Fronleichnamsprozession vor. Sein Bericht hinsichtlich des Darstellers des Adam besagt, dass dieser „eine feine, junge, ziemlich lange, wohlgefarbte, starke Mannsperson oder Junggeselle" sein musste, „dem eben der Bart anfängt zu wachsen." Zur Eva nahm man „einen hübschen, wohlgebildeten Knaben, der eines tapferen Weibes Länge und noch gar keinen Bart hatte." Beide wurden in fleischfarbene Trikots gesteckt, erhielten wollige Schaffelle um die Hüften und auf die Köpfe stülpte man ihnen mächtige Perücken. Der Eva gab man überdies noch einen goldenen Apfel in die Hand. So standen sie auf einem Wagen mit dem von der kachierten Schlange umwundenen Erkenntnisbaum. Die Schäffler (Böttcher) hatten durch Jahrhunderte das Zunftvorrecht diese Gruppe beizustellen und wenn mit der Auflösung des Jesuitenordens (1773) sich wohl ein starker Prozentsatz des übertriebenen Prunks solcher geistlicher Schaustellungen verlor, das Volk wollte noch lange Zeit hernach die ihm gleich seinen Vorfahren wieder lieb gewordenen Stammeltern nicht neuerlich missen und so treffen wir sie weiters sogar unter den bäuerlichen Malereien, mit denen vom Lech bis zur Salzach im oberbayerischen Alpenlande die Hausmauern verziert wurden. Selbst in der zur Weihnachtszeit aufgestellten Hauskrippe stossen sie uns, wenn auch sehr selten, auf.

Ist es nicht merkwürdig, dass diese beiden schlichten Gestalten, von denen in Gemeinsamkeit mit dem gemeinen Mann abzustammen den Vornehmeren der zufälligen höheren Standesgeburt als eine Art Schande erschien, die ihnen vom Schicksal persönlich zugefügt wurde, jetzt in der dem gewöhnlichen Volke geläufigen und zugänglichen Kunst ihre Zuflucht fanden, nachdem sie ihm einst lediglich als abschreckendes Beispiel vorgeführt worden waren?

Eine grimmige Ironie des gewaltigen unbekannten Etwas, das die Geschichte der Menschheit mit stählernem Griffel schreibt, ist damit gegeben, dass nach dem Untergange jener, nach deren Meinung der Mensch erst bei einer gewissen Höhenstufe der künstlich geschaffenen Rangordnung anfing, auch in der Kunst der folgenden Zeit die Gestalten von Adam und Eva wieder zur Geltung gelangten.

X.

Die Kunst der N. :eit.

Dem Weltgeist war das verlotterte Treiben derer, die den Aussatz ihrer inneren sittlichen Fäulnis hinter Schönheitspflästerchen, Schminken und Puder zu verbergen suchten, zu arg geworden. Die Furie der Revolution hatte er auf die entartete Gesellschaft losgelassen. Sie vollzog das blutige Strafgericht an denen, die jene Vorzüge, die ihnen die Gesellschaftsordnung schon bei der Geburt eingeräumt hatte, nur dazu missbrauchten, die übrigen zu tyrannisieren, auszusaugen und wegzustossen.

In der Weltleuchte der Zivilisation, dem Babel an der Seine, war das Bürgerweib längst zum Freiwild der vornehmen Roués degradiert und demoralisiert zugleich geworden und die Grandseigneurs auf ihren ländlichen Edelsitzen ahmten getreulich das Vorbild der Hauptstadt nach. Doch das Volk, das in seinem Kerne gesund gebliebene, verachtete Proletariat war der liederlichen Wirtschaft satt, es griff zu den verrosteten Mordwerkzeugen der Vorfahren, rollte die Sturmfahne auf und zerbrach die Zwingburgen, in deren Mauern man die Ehre seiner Frauen und Töchter unter nachhallendem Hohngelächter gemordet hatte. Auf die Piken spiesste das ergrimmte Volk die Eingeweide jener vornehm feilen Weiber, die mit Verachtung auf die herabsahen, die von der Not des Lebens gezwungen ihren Körper für wenige Sous auf offener Strasse feilboten, während jene sich nicht daran genügen liessen, das Kebsweib eines Wüstlings zu sein, sondern auch noch dessen Kupplerin, um dem Vampir gleich das ergatterte Opfer um so gründlicher aussaugen zu können.

Die Volkswut hielt die Herzen derer, die seinem Elend gegenüber kalt und steinhart geblieben waren, auf den Spitzen der Bajonette der Sonne entgegen und klatschte Beifall, wenn die Köpfe jener, die Menuette und Gavotte getanzt hatten, als die hungernde Menge um Brot schrie, in den bluttriefenden Korb der Guillotine kollerten. Der Göttin „Vernunft" hatten einige die Kleider vom Leibe gerissen und als man sie nackt sah, wurde sie von der wahnsinnig gewordenen Menge im Triumph durch die Strassen von Paris geschleppt und auf den Hochaltar der Notre-Dame-Kathedrale niedergesetzt. Ihr Thron de[illegible]kunft sollte dies sein. Da wurde auch die alte Philosophengelehrte rasend, und berauscht vom Blut- und Pulverdampf begann sie in das Ça ira und die Marseillaise mit ihrer scharfen, schneidenden Stimme akkompagnierend einzufallen.

Von diesen schrillen Tönen aber wurde der korsische Jüngling der Kriegsschule von Saint Cyr aufgeweckt und als er auf der Kanonenlafette in den Laufgräben vor Toulon schlief, mochte er vielleicht bereits davon träumen, dass er in wenigen Jahren den alten Adam und dessen dem gefrässigen Schlachtengott, den er dann in ganz Europa entfesselte, Opfer gebärende Gefährtin wieder zu Ehren bringen wolle. Mit dem ehernen Tritt seines unzähmbaren Ehrgeizes, unter dem Donner der Geschütze und dem Rasseln des Musketenfeuers verjagte er die toll gewordene Vernunft und setzte sich die von ihr vergessene Ruhmeskrone auf das Haupt. Der korsische Attila lehrte die Welt wieder, dass es gegen ihre Ordnung sei, wenn die Omphalen in die Löwenhaut schlüpfen, um mit der Keule des Herakles zu spielen und die Männer den Weiberkittel und Spinnrocken zu ihrem Symbol erheben. So wurde denn unter dem Donner der Kanonen eine neue Kunstperiode geboren.

Als ihren ersten Vertreter können wir füglich Antonio Canova (1757—1822) bezeichnen. Er steckt zwar noch vielfach in einer höfisch süsslichen Manier, die ihn mitunter sogar bis hart an die Grenzen der Unnatur verführt, wie z. B. seine Venus Victrix, zu der ihm die schöne Fürstin Pauline Borghese ihr in der Tat reizendes Ich vorurteilsfrei überliess, doch etwas Etikettesteifes an sich hat, das die natürliche Schönheit ihres prächtigen Körpers nicht ganz günstig beeinflusst. Es ist eben eine gewiss sehr schöne Aristo-

kratin, die bereit ist, ihren Gemahl oder einen Anbeter mit fürstlicher Herablassung zu einem Plauderstündchen zu empfangen, bei dem man alle Toilettenkünste, soweit sie die Kleidung betreffen, entbehren kann. Aber die Olympierin, die den einfältigen Hirten so geschickt als naiv zum Urteil herausforderte, ist es nicht. Auch seine Grazien, die Hebe u. s. w. sind Hofdamen, die ihre Hüllenlosigkeit mit graziösem Anstand zur Schau stellen, wobei ein gut Stück Selbstbewusstsein ihrer Reize mit unterläuft. Er würde sicher auch die Eva als grande Dame gebildet haben.

Eine wesentlich andere Richtung ging aber nun vom germanischen Norden aus. Wenn Canova sich mehr an die spätgriechischen Vorbilder der römischen Kaiserzeit hielt, so griff der Däne Bertel Thorwaldsen (1770—1844), mit kraftvoller Hand und eigenem Empfinden, gleich dem ihm voraufgegangenen Andreas Schlüter (1664—1714) auf die Blütezeit der griechisch-antiken Kunst zurück. Ihm gleich tat es Johann Gottfried Schadow (1764—1850) und dessen Sohn, der Maler Friedrich Wilhelm (1789—1862).

Nun bildete sich aber in Rom eine kleine Kolonie vorwiegend nordischer Künstler, die eine Wiederbelebung der christlichen Kunst im Sinne der Meister der Frührenaissance und ihrer Folge bis zu deren Ausklingen anstrebte. Ihr Haupt und Führer war Johann Friedrich Overbeck (1789—1869). Diese kleine Gemeinde, die ob ihrer Zurückgezogenheit und spezifisch kirchlichen Richtung von ihren Kunstgenossen mit einem ironischen Anflug die Bezeichnung „Nazarener“ erhielt, sollte gar bald einen selbst über Europas Grenzen hinausreichenden ruhm- und ehrenvollen Ruf gewinnen.

Dies wäre aber kaum in gleichem Masse möglich gewesen, wenn das Schicksal nicht dem präsumtiven Herrscher eines kleinen Staates neben dem Erbe der in seinem Hause seit Jahrhunderten geübten Kunstpflege einen solchen Feuergeist der Empfindung für alles Edle, Schöne und Grosse, gepaart mit dem intensivsten Verständnis und organisatorischem Talente als Angebinde in die Wiege gelegt hätte. Der spätere König Ludwig I. von Bayern (1786 bis 1868) war ein echter Kunstmäcen und mit Fug und Recht kann er nicht nur als der moderne Perikles seines wittelsbachischen Erblandes, sondern des gesamten deutschen Vaterlandes bezeichnet werden.

Mit verhältnismässig beschränkten Privat- und keineswegs grossen Landesmitteln, deren Gewährung er sich häufig genug vom Bureaukratismus und dem langsamen Begriffsvermögen der Landboten erkämpfen musste, hat er in seiner Lebenszeit mehr für die echte Kunstblüte geleistet, als ein Dutzend anderer Potentaten zusammen. Der Vorwurf der Einseitigkeit, den man gegen ihn ob seiner Vorliebe für die griechische Antike erhob und heute noch erheben zu müssen glaubt, ist kaum jemals ungerechtfertigter gewesen. Wer einmal vor und in der mächtigen Halle des von ihm geschaffenen deutschen Ehrentempels, der Walhalla, stand, wird ihn sicher nicht mehr und wer sich daran erinnert, dass über seine Initiative der ehrwürdige Kaiserdom in Speier, das Kleinod deutscher Gotik, der Dom in Regensburg u. s. w. aus ihrem drohenden Verfall in neuer Pracht erstanden, wird ihn überhaupt nicht erheben.

König Ludwig hatte die lächerliche franko-cäsarische Nachäffung der Antike, den Neo greque- oder Empirestil, mit eigenen Augen geschaut, und diese borniert kecke Verhunzung des edelsten Kunststils, den wir besitzen, mag den Wunsch in ihm erregt haben, dem er später die Tat folgen liess, der Welt zu zeigen, was der eine und der andere wert seien. Unser modernster Mischmasch von Aegyptisch-Babylonisch-Assyrisch-Japanisch-Englisch-Amerikanisch-Aztekisch u. s. w. wird von unseren Nachkommen wohl wahrscheinlich längst von der Bildfläche wieder weggefegt sein, wenn die Epigonen noch bewundernd auf dem Münchner Königsplatze, vor der Ruhmeshalle, in der Ludwigsstrasse, sowie vor andern Schöpfungen des bayrischen Mediceers stehen werden.

Nur die unverfälschteste Sancta Simplicitas, die unsere Generation beherrschende nervöse Grossmannsucht vermag es, manchen von halber und ganzer Talentlosigkeit prahlerisch aufgeputzten Krimskrams über die edle Einfachheit zu stellen, die gediegene Pracht, die König Ludwig und seine Künstlerkorona anstrebte und für den wirklich künstlerisch Empfindenden auch mit verschwindend wenigen Ausnahmen erreichte in einer Zeit, wo kurz vorher nur das Bajonett und der Degen der Massstab waren, mit dem die Kunst je nach der Glorifizierung, die sie jenen angedeihen liess, gemessen wurde.

Würde König Ludwig I. seine Bauten in Paris, London oder

Rom ausgeführt haben, die in Pappdeckel und Leinwand gebundenen Kunstführer würden ihn den roi du soleil der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts nennen, während heute mancher bartlose Hochbauschüler des ersten Jahrganges sich herausnimmt, seine besten Schöpfungen mit einem gelehrt sein sollenden Naserümpfen zu kritisieren. Doch auch die wenigsten unserer Kunsthistoriker sind ihm und seinen Palatinen der Kunst ehrlich und voll gerecht geworden. Der mächtige Einfluss, den er auf das gesamte Kunstleben weit über die Grenzen seines eigentlichen Wirkungskreises hinaus gewann, ist nur von wenigen Kunstschriftstellern in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt worden. Er hat es wie kein anderer verstanden, seine bescheidene Residenzstadt, die er vorgefunden, zu einem kosmopolitischen Zentrum der Kunstbestrebungen des letzten abgelaufenen Säkulums zu machen. — Man erinnere sich nur an Berlin und Wien vor dem Jahre 1866, sowie an das Paris vor der modernen Umgestaltung durch Georges Eugen Haussmann (1806—1891). — Gerechtigkeit, wie sie ihm gebührt, wird ihm aber erst jene Zeit angedeihen lassen, die nicht mehr mit engherzigem Blick die Matadoren von gerade in der Mode stehenden Koterien auf den Schild hebt, die von einer internationalen Ausstellung zur andern wechseln.

Auf dem Umwege über das Studium der Antike kam mancher der Künstler der ersten Hälfte des letztvergangenen Jahrhunderts zur veredelten Natur zurück. Einer der ersten, die diesen Weg neuerlich gingen, war Johann Heinrich Dannecker (1758—1841). In seiner herrlichen Ariadne auf dem Panther, die erwiesenermassen körperlich durchaus kein abstraktes Ideal, sondern das reale Konterfei einer schönen Frau ist, die ohne Prüderie ihren von der Mutter Natur prächtig geformten Leib selbstlos in den Dienst der Kunst stellte, erbrachte er den Beweis, dass die Schönheit der Natur von keiner noch so spitzfindig ausgeklügelten, lediglich mit Zirkel und Bandmass nach irgend einem mathematischen Kanon zusammengetüftelten Figur übertroffen werden kann. Und dabei ist diese Frauengestalt trotz ihrer völligen Nacktheit von wunderbarer, unantastbarer Keuschheit.

Dieses Wiederaufnehmen der natürlichen Nacktheit in die monumentale Kunst ohne das fadenscheinige Mäntelchen der lediglich

die Pikanterie des Gegenstandes erhöhenden, fragwürdigen Bedeckung bahnte auch dem Adam und Evamotiv von neuem den Weg ins eigentliche Künstleratelier.

Wohl ist nicht alles Geschaffene gleichwertig; manches verliert sich im Labyrinth einer gekünstelten Romantik, anderes auf den weitverzweigten Pfaden des süsslich faden Genreidylls, vieles aber bleibt doch auf dem der gut gewollten und wiedergegebenen natürlichen Empfindung.

Wenn Baily (1788—1867) mit seiner Eva an der Quelle den Ton anschlug, der in der Seele alternder englischer Gouvernanten bei der Erinnerung an ihre Jugendlektüre irgend eines Walter Scott- oder Bulwer-Romans nachzittert, den sie verstohlen während der Siesta nach einem Bade verschlangen, so ist dies für die Weiterentwicklung des Sujets im grossen ganzen ziemlich belanglos geblieben. Die für Pensionatsbackfische zurechtgeknetete und überzuckerte Nacktheit eines John Flaxmann (1755—1826), Laurens Alma Tadema, sowie den überschlanken präraffaelitischen Gestalten eines Burne Jones und seiner Nachahmer in jüngster Zeit, wird kaum den gründlichen Kenner der Natur befriedigen. Die hagere englische Miss ist bei nicht wenigen dieser Bildwerke zu sehr in den Vordergrund geschoben. Es ist schwächlicher Teeaufguss mit Milch und Grahambrot.

Einen Beweis von der süsslich geleckten Manier zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gibt der englische Maler Henry Singleton (1766—1839). Ein Schüler William v. Reynolds, verfällt er in die schwächliche Art seiner Zeit, und es ist charakteristisch, dass die zeitgenössischen Kupferstecher sich darum rissen, seine Bilder zu kopieren. A. Zeechin tat dies mit Abels Tod. Dieser ist als richtige Theaterszene aufgefasst, eine Illustration zu einem Roman Walter Scotts u. s. w.: Adam gleicht ganz einem englischen Lord jener Zeit, der sich für einen Abend zur Mitwirkung auf einer Liebhaberbühne bei lebenden Bildern ein sorglich gegerbtes Tierfell umgehangen hat. Und die Eva gleicht einer jener Verwalterstöchter, die, romantisch-sentimental veranlagt, zu derlei Veranstaltungen auf den herrschaftlichen Sommersitzen herangezogen werden. Das zweite Blatt, von A. Conti gestochen, bringt Abels Begräbnis. Der psychi-

sche Ausdruck ist nicht besser, schärfer charakterisiert als auf dem früheren. Eva findet ihr billiges Auskommen mit der Verhüllung ihres Gesichtes und Adam legt das seine in jene Falten, deren Ursache eher ein moralischer Katzenjammer sein könnte, statt die

Fig. 97. Singleton. Abels Tod. Gestochen von A. Zeechin.

erstmalige Bekanntschaft mit jenem furchtbaren, das Leben vernichtenden geheimnisvollen Etwas, das den Frevlern als Tod, das Sterben angekündigt worden war. — Diese beiden Bilder sind typisch für die Salonheroik jener Zeit, es ist die Pathetik gewisser aristokratischer Kreise Englands, denen erst der korsische Machthaber

Frankreichs mit der von ihm diktierten Kontinentalsperre die Erkenntnis beibrachte, dass sich Preussen und Oesterreich doch noch um etwas anderes willen mit jenem herumbalgte, als lediglich des Anciennitätsprinzips im Völkerregiment halber.

Fig. 98. Singleton. Abels Begräbnis. Gestochen von A. Conti.

Auch der Franzose James Pradier (1792—1852) ist etwas zu geleckt; kerniger, dabei aber doch in seinen weiblichen und Jünglingsgestalten weich in der Linienführung der Italiener Pietro Tenerani (1789—1869).

Am intensivsten griffen die deutschen Künstler das Adam und

Evamotiv wieder auf. Peter v. Cornelius (1783—1867), der moderne Meister der grosszügigen monumentalen Linienführung in der Malerei, der sich in Rom an Overbeck angeschlossen hatte, verfiel auf die Idee, Dantes Paradies in Zeichnungen zu verherrlichen, schuf auch einige Oelbilder biblischen Inhalts, wurde aber durch andere monumentale Aufgaben, die ihm König Ludwig I. von Bayern stellte, abgehalten, sich weiter mit ähnlichen Stoffen zu beschäftigen. Sein Freskenschmuck der Ludwigskirche in München aber muss wohl als der fruchtbringendste Anstoss betrachtet werden, nicht bloss die kirchliche Malerei und mittelbar auch die Plastik, sondern die gesamte christliche Kunst wieder auf jene achtunggebietende Höhe emporzuführen, die sie in den verschiedenen Perioden ihres Glanzes eingenommen hatte. Eine nicht geringe Anzahl von Zeitgenossen in der Kunst hat P. v. Cornelius in diesem Sinne beeinflusst, ohne dass sie seine Schüler waren, ja selbst ohne dass sie sich selbst dessen bewusst wurden. — Wie Thorwaldsen auf dem Gebiete der Plastik, so hat Cornelius auf dem der Malerei einen edlen Wettkampf um die Palme des Sieges entfesselt.

Da war der tüchtige Philipp Veit (1793—1877), der sich so eng an die Nazarenergruppe anschloss. Das nämliche tat Leopold Kupelwieser (1796—1862), der die schönen Fresken, in die auch die biblische Schöpfungsgeschichte mit einbezogen ist, in der Lerchenfelder Kirche in Wien zum grössten Teile ausführte. Die Entwürfe hiezu rühren von Joseph v. Führich (1800—1876) her, dessen Stärke zwar weit weniger auf malerischem als zeichnerischem Gebiete lag. Er ist ein Vertreter der strengst kirchlichen Richtung, und zwar der spezifisch katholischen.

In seinem Sündenfalle steht er ganz auf dem Boden der judäochristlichen Auffassung, indem er Eva allein zur aktiven Sünderin und Verführerin macht. Sie langt noch mit der einen Hand nach der verbotenen Frucht, während sie mit der andern die schon gebrochene dem Adam reicht, der noch mit scheuem Zögern, aber dennoch danach greift. Neben ihm steht der Löwe, das Sinnbild der männlichen Kraft, der gleichsam warnend zu ihm emporschaut. Hinter Eva wird der Kopf eines Schafes sichtbar; ob als Hinweis auf die spätere Dulderrolle des Weibes oder die einfältig unüber-

legte Handlungsweise des ersten von ihnen, ist zweifelhaft. Die um den Stamm und Ast des Erkenntnisbaumes geschlungene Schlange spielt hier die passive Rolle des Beobachters. Adam sowohl als Eva sind kraftvolle jugendliche Gestalten; Eva fast üppig mit reichem, lang herabwallendem Haar, dessen eine Flechte ihren Schoss deckt, während ein abstehender Zweig den Adams hinter Blättern birgt.

Ganz originell und in seiner naiven Zeitauffassung fast an die alten Meister gemahnend ist der Stich von Joh. Blaschke nach Joh. Ender. Er dürfte in Wien oder München entstanden sein. Wie eine Erinnerung an Grossmutters Zeiten berührt uns die Gestalt der Eva mit dem schmachtend sentimentalen Blick und dem im Geschmack der Biedermeierzeit sorgfältigst frisiertem Köpfchen. Es fehlt nur noch das Riegelhäubchen oder Kapothütchen und wir hätten eine leibhafte Vertreterin aus der bekannten Münchner Schönheitengalerie oder eine Frequentantin des beliebten Wiener Tanzlokals „Zum Sperl", wo Strauss und Lanner ihre prickelndsten Walzer geigten, vor uns. Auch das ist für jene romantisch züchtige Zeit charakteristisch, dass beide schon vor dem Apfelbiss, namentlich Eva, reichlich mit den Erzeugnissen einer paradiesischen Leineweberzunft versehen sind.

Ein anderer Stich des nämlichen Künstlers zeigt uns die süsslich prüde Romantik jener Zeit der Biedermeierei fast in noch schärferem Lichte. Der Schöpfer, der hier dem Adam die Gefährtin zuführt, gleicht auf ein Haar einem biderben Handwerksmeister jener Zeit, den man für eine Aufführung von lebenden Bildern in ein Sarastrokostüm steckte. Die Eva ist ein sittsames Institutsfräulein erster Güte, das felsenfest an den Storch und die Ritterlichkeit der Banditenchefs à la Rinaldini glaubt. Nur der Adam scheint von modernen Antiehegesinnungen angekränkelt zu sein; denn seine ziemlich energische Bewegung kann ebenso im Sinne versuchter Abwehr wie masslosen Erstaunens gedeutet werden. Für die hypernaive Auffassung eines natürlichen Realismus begehrenden Vorganges sind die beiden Bilder jedenfalls nicht minder treffliche Zeugen ihrer Zeit wie andere.

Heinrich v. Hess (1798—1863) schuf unter anderem die schönen Fresken in der Allerheiligenhofkapelle in München, in die er in den

Fig. 99. Joh. Ender. Gestochen von Joh. Blaschke.

alttestamentarischen Zyklus des einen Kuppelgewölbes die Stammeltern mit feinem Empfinden für geadelte natürliche Schönheit einreihte.

Nicht minder edel behandelt sie Johann Schraudolph (1808 bis 1879) in seinen Fresken im Dom zu Speier. Auch er vertritt gleich H. v. Hess die weichere, schönheitsdurstigere Richtung der

Fig. 100. Joh. Ender. Gestochen von Jos. Stöber.

kirchlichen Kunst gegenüber der strengen, herben Auffassung eines Cornelius oder Führich.

Julius Schnorr v. Carolsfeld (1794—1872) hatte sich den Romantikern angeschlossen und betrieb besonders eifrig das Studium der altdeutschen Meister. Es war somit kein Wunder, dass es einer seiner Lieblingsgedanken wurde, die ganze Bibel zu illustrieren.

Obwohl überzeugungstreuer Protestant, empfand er dennoch in echt christlichem Sinne völlig paritätisch, und wenn seine 240 Holzschnitte, in denen er mit einigen Freunden das geplante Werk durchführte, künstlerisch nicht alle auf gleicher Höhe stehen, so hinterliess er damit doch der kunstfreudigen Welt ein Vermächtnis, das an

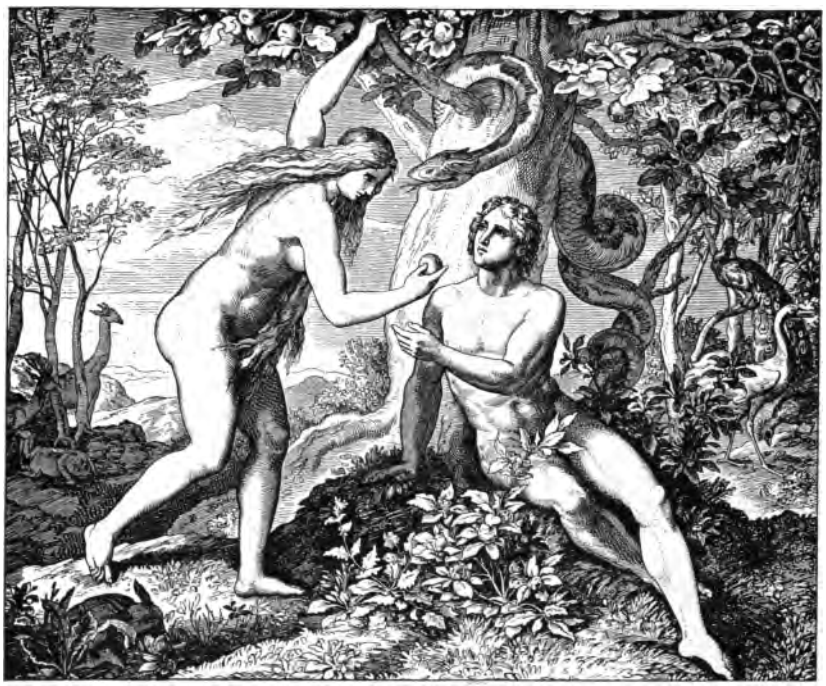


Fig. 101. Julius Schnorr von Carolsfeld. K. Kupferstichsammlung in München.

markiger Kraft und Tiefe der Auffassung nur von wenigen erreicht, von keinem seit der Renaissance übertroffen wird.

Während nun so im Norden die Künstler, nicht zum wenigsten durch den energievollen Einfluss König Ludwigs I., sich redlich mühten, die alten nervigen Vorgänger zu erreichen, verfielen die Italiener rasch wieder einem verwildernden Naturalismus. Der titanenhaft geniale Landsmann Michel Angelo spuckte ihnen in allen Gliedern, aber sie verquickten seine monumentale Art mit der lendenlahmen eines Bernini und daraus entstand ein naturalistisches Zerr-

bild, das uns in der Eva vor dem Sündenfalle von Innocenzo Fraccaroli (1805—1882) wenig erfreulich entgegentritt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Franzosen. Diese nahmen wohl, solange die Eindrücke der mit Blut und Eisen gewappneten Revolutionsperiode und die Glorie der Schlachten des ersten Kaiserreiches noch frisch waren, einen Anlauf zu grosszügiger historischer Kunst im monumentalen Sinne. Doch wie der Traum ihres korsischen Führers von einem neuen Frankenweltreich zerfloss, so zerrann auch ihr phantastisches Spiel mit der antiken Kunst.

Schon unter dem ersten Kaiserreich waren sie ins theatralisch-pathetische Fahrwasser geraten, aber sie versteckten doch geschickt einen Teil ihrer künstlerischen Hohlheit hinter einem bestechend glänzenden Arrangement. Doch ihre Inferiorität auf wahrhaft heroischem Gebiete erweist, in von ihnen sicher nicht gewünschter Weise, die Kopie der Gestalten von Adam und Eva von der Kirche Notre dame in Broix an dem Arc de l'etoile in Paris, der 1811 bis 1825 dort nach den Plänen Chalgrins erbaut wurde.

Die Eva der Franzosen, so dutzendfältig sie sich auch auf allen Pariser und sonstigen Ausstellungen, an denen sich französische Künstler oder deren Schüler, namentlich aus Oesterreich-Ungarn, beteiligten, fand, trat einem in der Folge mit seltenen rühmenswerten Ausnahmen als ein pikantes Persönchen entgegen. Es schien meist, als hätte sie die Toilette nur des heissen Sommertages wegen abgelegt, um im Dickicht eines Parkes das ersehnte erfrischende Bad im verborgenen Teich oder Bach zu nehmen. Dabei trägt die eine wie die andere von ihnen ihre durch den Gebrauch des Mieders erworbene Wespentaille und die von der gütigen Mutter Natur verliehenen bestechenden Qualitäten so ostentativ kokett zur Schau, dass förmlich herauszufühlen ist, das Originalmodell habe im Atelier nur bedauert, dass es seine Reize jeweils nur den Blicken des einzelnen Künstlers preisgeben konnte. Die Mehrheit dieser Evas würde, wenn anders nicht die Polizei dagegen wäre, sich auch in den Cafés und Restaurants der Boulevards, im Bois de Boulogne u. s. w. ganz in der gleichen Pose und im komplettesten Negligée präsentieren, um die Augen der Jeunesse d'oré und leichtblütiger Lebemänner auf sich zu ziehen.

Ein auch bei uns viel verbreitetes Illustrationswerk, die Bibel mit den Bildern von Gustave Doré (1833—1883), ist ein treffender Beweis hiefür. So vorzüglich einzelne dieser Holzschnitte, namentlich hinsichtlich der gewollten und erzielten Beleuchtungseffekte sind, so echt pariserisch ist die Mehrheit der Frauengestalten, die Madonna u. a. nicht ausgenommen.

Wie ostentativ stellt sich nicht diese Eva auf dem Bilde hin, in dem sie uns zum ersten Male entgegentritt. Sie ist eine elegante, sich ihrer schlanken Schönheit wohl bewusste Baigneuse, die eben ihr letztes Gewandstück abgeworfen hat und nun wie Phryne darauf wartet, bis die gewünschte Versammlung gross genug ist, um die von ihrer Hand niedergedrückten Strauchzweige loszulassen und sich in ihrer sieghaften Nacktheit vorzustellen.

In den Szenen mit Adam haben wir dann die in allen erotisch aufreizenden Posierungskünsten aufs genaueste erfahrene Faiseuse vor uns, die den einfältig gläubigen Adam damit ebenso breit schlägt, wie die vornehme raffinierte Cocotte den simplen Landjunker.

Auf dem gleichen Boden bewegen sich die Illustrationen des genannten Künstlers zu Miltons wunderbarem Gedicht „Das verlorene Paradies". Auch an ihnen ist die brillante Technik bewundernswert, mit der dieser Meister der Holzschnittzeichnung dem an sich doch spröden Material die feinsten und stärksten Lichteffekte in ihren Abtönungen abzwingt. Sein Adam aber ist ein naiver, gut gewachsener Bursche, der sich nur einmal aus Passion das rauhe Tierfell um die Hüften gehängt hat, statt die schmucke Uniform der Chasseurs d'Afrique oder dergl. anzuziehen. Er nimmt sich aus wie ein Salonlöwe, den einmal die Lust anwandelte, mit einer Grisette in der Karnevalszeit im Palmengarten eines Unterhaltungsetablissements den Jahrmarktswilden zu spielen. —

Und Eva? — Nun, in der einen Szene, wo beide bereits ausserhalb des Paradieses sich befinden und Adam auf das verlorene Eden zurückblickt, liegt sie in verführerisch malerischer Pose auf einen Fels hingegossen. Sie lässt ihre eine Hand noch in der des Gefährten ruhen, während sie mit der andern ihr hübsches Köpfchen stützt. Der erste Eindruck auf den Beschauer ist wohl der, dass ihr der Verlust des bisherigen angenehmen, sorglosen Daseins nahe

geht, bei näherem Zusehen aber gesellt sich unwillkürlich der weitere zu, dass diese scheinbar durch das gemeinsame Missgeschick ganz gebrochene Schöne, die ihre Hüften wie eine eitle Südseeinsulanerin so geschmackvoll mit Blütenranken geschmückt hat, im nächsten Momente aufspringen könnte, um ihren Genossen als den angeblich Gescheiteren mit einer Flut von Vorwürfen zu überhäufen, dass eigentlich er durch seine schwachköpfige Nachgiebigkeit gegen sie das ganze Unheil in erster Linie verschuldet habe.

Auf einem andern Bilde steht sie uns im Vordergrunde allein gegenüber. Mit berechnender Koketterie lehnt sie sich an einen Fels. Sie scheint nachzudenken, doch es will bedünken, als geschähe dies in dem Sinne, ob es für sie nicht besser wäre, dem albernen Pinsel, der ihr den Sieg über seine Bedenken so leicht machte, den Laufpass zu geben. Diese Eva würde dies allem Anscheine nach auch sofort tun, wenn nur für den abgedankten Gatten ein ersatzfähiger Liebhaber zur Hand wäre; denn diese Stammmutter der Menschheit ist die gold-, toiletten- und amüsementbedürftige Pariserin vom Scheitel bis zur Sohle.

Diese seinerzeit, heute bereits mehr als halbvergessenen, Aufsehen erregenden Arbeiten Dorés haben eine wahre Flut von Evas in allen möglichen und auch nicht gut denkbaren Situationen zur Folge gehabt. Die Impressionisten der Malerei bemächtigten sich des dankbaren Sujets ebenso wie die Plastiker, und die Freilichtmaler suchten ihm alle Effekte der Beleuchtung in Frühlings-, Tropen-, Fels- und Wüstenlandschaft abzugewinnen. Wo ein Künstler eines halbwegs hübschen weiblichen Aktmodells habhaft werden konnte, wurde dieses so oder so posiert; stehend, hockend, gekauert, langgestreckt oder einem Igel ähnlich in sich zusammengerollt präsentierte es sich. Die Hauptsache war natürlich immer die Nacktheit en pleine parade und wusste der betreffende Künstler dann in der ganzen Mythologie und Allegorie gar keinen halbwegs bezeichnenden Namen oder Titel für seine mehr oder minder aufdringliche Nudität mehr zu finden, dann gesellte er ihr eine Blindschleiche oder einen angebissenen Apfel zu und eine Eva, die mit der Vorstellung vom Urbild des Weibes meist weniger als gar nichts zu tun hatte, war fertig für den Salon des beaux arts oder den eines spekulativen Kunsthändlers.

Wer die illustrierten Ausstellungskataloge der letzten Jahrzehnte durchblättert, der findet ihrer nach die Hunderte dort verzeichnet, in allen möglichen Reproduktionsverfahren wiedergegeben. Die Kunstparvenus, Lebemänner und Hagestolzen kauften diese oft ihrer Körperschönheit nach recht fragwürdigen Urahnfrauen auch eifrigst zusammen. Ein Riesenmuseum wäre mit all den gemalten, gipsernen, marmornen und in Metall gegossenen gewesenen paradiesischen Jungfrauen und angehenden Müttern, deren Originale die Moulin rouge, die Varietes des Montmartre und Quartier latin ebenso bevölkerten wie die Strassen um das Palais royale u. s. w., zu füllen, die in künstlerischem Effigie alle unter dieser bequemen internationalen Flagge segelten. Sie landeten auch wohl später der Mehrheit nach im Hafen eines eleganten Herren- oder Junggesellenzimmers, im luxuriösen Boudoir einer entgegenkommenden Weltdame, die vielleicht einem oder dem anderen ihrer Intimen mit beredtem Augenaufschlag versicherte, es sei eigentlich, natürlich bis auf das aus naheliegenden Gründen geänderte Gesicht, das leibhafte Porträt der dermaligen Besitzerin. Gimpeln gegenüber zieht doch der Hinweis, dass ein Priester der Kunst, und wäre es auch der jüngste Novize, ein hübsches Weib mit Hilfe von Leinwand und Farbe oder Ton zu verewigen für würdig gehalten habe, immer. Man braucht sich nur an die Histörchen zu erinnern, die über den Wiener Verherrlicher der nackten Frauenschönheit, Hans Makart, im Umlauf waren, um zu wissen, dass nicht wenige modern emanzipierte Frauen sich lieber einer Kompromittierung aussetzen, als diese eventuelle schmeichelhafteste Anerkennung ihrer intimsten Reize seitens eines geschulten Kenners zu verschweigen.

Zum Glück für die Kunsterziehung der Allgemeinheit haben die wenigsten dieser Evas, denn Adam ist im Kurswert ganz erheblich zurückgegangen, ihren Weg in öffentliche Kunstsammlungen gefunden. Nicht etwa ihrer Blösse wegen, sie hatten nämlich fast alle ihr Feigenblatt, ihren Blätter- oder Fellschurz bei der Flucht aus dem Paradiese verloren, denn da gab es von der Eurydike bis zur Kleopatra, der Atalanta bis zur Messalina u. s. f. Sujets genug, die gleiche Kleiderenthaltsamkeit übten wie die Paradiesmutter und dennoch galeriefähig wurden. Es war vielmehr die kaninchen-

hafte Fruchtbarkeit, die von den Jüngern der Kunst an diesem Motiv erprobt wurde, die ihm die Tore der Museen verschloss. Das beste Charakteristische aber fand den Weg dennoch dorthin oder zumindest in eine breitere Oeffentlichkeit, und zwar wenn auch nur überwiegend durch das in unserer Zeit so trefflich ausgebildete Reproduktions- und Illustrationsverfahren.

Einiges mag auch aus dieser jüngsten Produktion herausgegriffen werden, denn es ist interessant, zu verfolgen, wie die neuere Kunst bestrebt ist, diesem Motiv neue Seiten abzugewinnen, es in unsere grüblerisch-skeptische, freigeistig-philosophische Gedankenwelt hereinzuziehen, begreiflich zu machen. Unverkennbar tritt nebenher die gute Absicht oft klar zu Tage, die Härten der biblischen knappen Erzählung zu mildern, oder das menschlich Sympathische selbst im Fehl und der ihm folgenden Strafe hervorzukehren und stärker zu betonen.

Dies hat schon Vauchelet in seinem wenig bekannten und doch guten Bilde, die erste Geburt, getan, das 1845 in lithographischer Nachbildung in Augsburg erschien.

In einer Hügellandschaft, auf deren einem steil gegen den Fluss abfallenden Rücken wir in der Ferne einen primitiv aus Steinen aufgebauten Opferaltar sehen, sitzt im Vorgrunde Adam auf moosbewachsenem Felsblock. Ein leichter Vollbartanflug umrahmt sein edel geschnittenes jugendliches Mannesangesicht. Mit kräftigen Armen, auf Palmenblätter gebettet, hebt er den soeben geborenen ersten Sprossen seines Geschlechtes dem göttlichen Licht des Tages, der aufgehenden Sonne, entgegen. Der Kleine mit den zappelnden Aermchen und Beinchen scheint dem goldigen wärmenden Gestirn zuzujubeln.

Auf Adams gebeugtem linken Oberschenkel liegt mit ihrem Oberleib die schöne blondhaarige junge Mutter Eva. Mit zärtlichem und dennoch vor seelischer und physischer Erregung müdem Blick sieht sie zu ihrem Erstgeborenen empor. Ihr linker Arm ist schlaff vom überstandenen Schmerz herabgesunken, der rechte ist über die Brust gelegt; die leicht im Knie gebeugten Beine ruhen auf wolligen Fellen, das Ende des einen deckt ihren Schoss. Sie ist ebenso ein menschlich ergreifendes Bild der natürlichen Mutterliebe, wie in

Fig. 102. Vauchelet. Der Erstgeborene.

Adams Mienen und Haltung sich die Vaterfreude, aber auch der Ernst des Augenblicks wiederspiegelt. Das Ganze ist so gut, ohne süssliche Sentimentalität und Aufdringlichkeit erfasst und durchgeführt und so menschlich warm an Gefühl, dass es den besten

Bildwerken beigezählt werden kann, die im Schlafzimmer Neuvermählter einen Vorzugsplatz beanspruchen dürfen.

Eine prächtig aufgebaute, lebensvolle Gruppe ist die von Ernst Hähnel (1811—1896), der Eva mit Kain und Abel. Sie steht in der Modellsammlung des Albertinum in Dresden. Eva sitzt völlig bloss auf einem Felsblock, den zum Teil das ihr entglittene Fell deckt. Einem flatternden Mantel gleich umwallt ihren Nacken und Rücken das reiche Haar. In einen Schlupfwinkel des Felsens, auf dessen vorspringendem Absatz der kleine Kain steht, windet sich eine Schlange. Das Antlitz der Mutter drückt Abscheu, Angst und Schrecken vor dem Anblick des Reptils aus, dessen Vetter ihr einst so verhängnisvoll geworden war. Mit beiden Händen drückt sie den kleinen Abel, der sichtlich erschrocken zu ihr emporgeklettert ist, an sich, während Kain eifersüchtig erbost über die dem anderen Bruder bewiesene mütterliche Zärtlichkeit das eine Händchen zur Faust ballt, das andere, mit dem Arm auf Evas Knie gelehnt, wie abwehrend erhebt und mit nicht gerade freundlichem Blick zu dem bevorzugten Sprossen des nämlichen Mutterschosses hinüberblickt. — In diesem Heranziehen der kindlichen Eifersucht und dem natürlich erklärbaren Herauskehren der mütterlichen Sorge um den Jüngsten ist ein menschliches Motiv in die Darstellung hineingetragen, das sehr wohl bei dem späteren Mord psychisch mitgespielt haben mag.

Nicht minder ergreifend ist die von einer der Pariser Ausstellungen her wohl vielen sehr bekannte Gruppe von Bariess, das erste Begräbnis. — Adam, eine kräftige Mannesgestalt, trägt den erschlagenen Abel. Düster und dennoch forschend, ob dies wirklich das grosse, unbekannte, angedrohte und gefürchtete Etwas, der Tod sei, blickt er auf das Antlitz des Ermordeten herab, der die Augen nicht wieder öffnen wollte und dessen jugendgeschwellte Lippen doch geöffnet sind, als wollten sie dem Vater die Lösung des grossen Rätsels künden, das seit jenem Tage der ganzen Menschheit ein solches geblieben ist.

Nebenher schreitet die noch jugendliche Eva. Ihre linke Hand hebt stützend den Kopf des Toten, auf den sie sich schmerzbewegt niederbeugt, um ihm die letzten Küsse der Mutterliebe zu spenden. Mit der Rechten umklammert sie den Oberleib ihres Lieblings,

dessen Tod sie zweier Sprossen zugleich beraubte. Es spricht sich solch tiefes erschütterndes Weh in ihren Mienen, ihrer Haltung aus, dass das Mitgefühl des Leides wohl unwillkürlich jeden Beschauer ergreift.

Lebhaft dramatisch bewegt und knapp an der Grenze des theatralisch Pathetischen steht eine Gruppe von Adam und Eva von dem Dänen Julius Schultz. Es ist nicht ganz klar, ob der Moment der Wiederkehr des Schöpfers in den Garten Eden, oder die Erscheinung des Engels zum angedrohten Strafvollzug dargestellt ist. Jenes ist möglich, dieses wahrscheinlicher. Eva kniet kauernd auf dem Boden. Den rechten Arm abwehrend vorgestreckt, umfängt sie mit dem linken schmerzerfüllt und das Gesicht wie vor einer bösen Erscheinung zur Erde geneigt die Beine Adams. Dieser steht neben ihr. Mit einer halben Drehung des Rumpfes und dessen leichter Beugung nach rechts, während das gleichseitige Bein wie kampfbereit vorgestellt ist, legt der seine Hand gleichsam schützend auf Evas Rücken. Mit der anderen ist er, indem er sie zur Faust geballt hat, bis zur Kinnhöhe emporgefahren. Sein Blick ist gespannt in die Ferne gerichtet und mit leicht vorgeschobenem Kopf nimmt er jene Stellung ein, wie jemand, der etwas erwartet, das ihm ein unbehagliches Furchtgefühl einflösst und gegen das er sich gegebenen Falles seiner Haut wehren muss.

Die jugendlichen Körper sind gut durchgebildet, besser der Evas in seinen weiblich weichen Formen, indes das Gesicht Adams etwas zu knabenhaft anspricht.

Von Alexander Cabanel rührt das Freskobild, der Sündenfall, in dem von König Maximilian II. in München erbauten Maximilianeum her. Es ist warm in den Fleischtönen, aber die Stellung der Figuren verrät eine gewisse Gezwungenheit, eine Beugung einzelner Körper- und deren Muskelpartien, die es zweifelhaft erscheinen lässt, ob jemand, ohne mit Stricken und Banden in ihr festgehalten zu werden, dieselbe länger als wenige Sekunden einhalten kann.

Nicht ganz befriedigend in der Pose ist auch eine Eva von G. B. Villa. Der jugendliche Körper dieses jungfräulichen Weibes ist zwar ausserordentlich weich und zart in der Linienführung, das Gesichtchen von reizender Mädchenhaftigkeit, gleich den Formen

aber die Haltung liesse annehmen, dass wir es eher mit einer im Bade von einem Lauscher überraschten Nymphe als mit einer Eva zu tun haben. Wem soll der mit gesenktem Kopf seitwärts gerichtete Blick gelten, in dem eine schamhafte und doch zugleich kokette Frage liegt, dem herantretenden Adam oder dem Schöpfer? — Vielleicht beiden? — Auch das Herüberbeugen des Kokospalmblattes mit der übergraziösen Handbewegung, sowie das Andrücken des gelösten Haares an den Busen, dessen Brüste dennoch frei bleiben, hat etwas gesucht Pudizentes an sich, das an die früher erwähnte Magdalenenstatue in der Prager Kreuzherrenkirche gemahnt. Dadurch erhält aber diese an sich sonst so hübsche Eva etwas von theatralischem Keuschheitsbedürfnis, das ihr besser fremd geblieben wäre, denn es setzt eine Bekanntschaft mit der verführerischen Kraft ihrer Reize voraus, die deren Inhaberin doch wohl noch nicht gut haben konnte.

Von prächtiger Stimmung und wohltuend versöhnender Wirkung im Geiste alter deutscher Meister, bei denen die göttliche Segenshand häufig in einer Wolke ober den Verbannten erscheint, ist der Auszug der vertriebenen Stammeltern aus dem Paradiese von Friedrich Kaulbach (1822—1903), dem Neffen des bekannten Historienmalers Wilhelm v. Kaulbach, in einem prächtigen vom Jahre 1870 datierten Karton dargestellt.

Eine felsige Waldlandschaft, rechts hinten vom Gewittersturm durchtobt, aus dem der Blitz herniederfährt, links ein Waldbach, geben dem Bilde die prächtige Grundstimmung. In die Mitte hinein sind Adam und Eva gestellt. Adam ein schöner, noch bartloser junger Mann, einen Knotenstock, an dem frisch grünende Blätter als Symbol der Hoffnung aufspriessen, in der rechten Hand, das Tierfell um die Hüften, schreitet fest einher. Fragend, mit einem Anflug von wehmütiger Resignation wendet er den hübschen, ausdrucksvollen Kopf mit den flatternden Locken zurück. Etwas wie ein leichter Vorwurf, rein menschlich empfunden so gut zu erklären, gegen das harte Geschick, das ihn seiner liebenden Leichtgläubigkeit halber getroffen, liegt mit in seinen Mienen. Daneben aber kommt in seiner Gesamthaltung jener echt männliche Stolz zum Ausdruck, der sich von hereingebrochenem Unheil, auch wenn es

selbstverschuldet ist, nicht völlig mut- und kraftlos niederbeugen lässt. Mit seiner Linken hat er führend Evas Rechte erfasst. Diese, in herrlicher Jugendschönheit an seiner Seite schreitend, ist ein rührendes Bild des weiblichen Vertrauens in die Kraft und das verzeihende Wort des geliebten Mannes. Mit einem wunderbaren Ausdruck des selbstlosen, unbedingten Vertrauens und der Schutzbedürftigkeit schmiegt sie sich an ihn, den stärkeren Gefährten. Das reizende Köpfchen, in dessen Antlitz noch die Erinnerung an das begangene Unrecht und die Straffolge nachzittert, schmiegt sie an Adams Schulter und wie schutzsuchend legt sie ihre rechte Hand auf des Gefährten Oberarm. Einem goldigen Mantel gleich umflattert die Fülle ihres gelösten langen blonden Haares ihre völlig nackte Gestalt. — Vor wem sollte sie in ihrer gottgeschaffenen Jugendschönheit sich denn auch noch schämen in dieser einsamen Gegend? — Den reizvoll schlanken Körper leicht nach vorn gebeugt, schreitet sie an Adams Seite, ihr ganzes Wesen sagt, dass sie ihr künftiges Geschick willenlos, vertrauend der Lenkung einer höheren Gewalt unterstellt und dem Gatten eine treue, gehorsame Gefährtin im beginnenden Kampf des Lebens sein will.

Ueber den Häuptern beider aber erscheint in vom Sonnenlicht bestrahlten Wolkenschleiern die hehre Gestalt des Schöpfers, wie aus Nebeldünsten auftauchend. Segnend und schützend, erbarmend, verzeihend breitet er seine Arme über die Flüchtigen, Verbannten aus. — Dieser versöhnende Abschluss ist ebenso tief ergreifend wie erhebend. Es ist ein Hymnus auf die Gerechtigkeit, das Erbarmen des Ewigen mit der menschlichen Schwäche, wie er inniger, packender höchst selten in der kirchlichen Kunst zum Ausdruck gebracht wurde. Nur das früher geschilderte Relief Lorenzo Ghibertis und weniges andere darf sich damit messen. Nicht viele Bilder gibt es auf unserem überreich besetzten Kunstmarkt, dessen Reproduktion sich besser als Hochzeitsgeschenk empfehlen liesse.

Eine hübsche Adam und Evagruppe war die von F. Schlöth in Basel auf der Wiener Weltausstellung (1873) exponierte. In jugendlicher Kraft steht Adam neben der sich schmeichelnd an ihn lehnenden Eva. Hinter beiden ist der Baumstrunk sichtbar, an dem die Schlange ihren schuppigen Leib emporschiebt.

Fig. 103. Friedrich Kaulbach.
Nach Originalaufnahme der Photographischen Union in München.

Die muskulöse Gestalt des Adam sitzt auf einem Felsblock. Den Kopf mit dem leicht bebarteten Antlitz etwas gesenkt, scheint er über die Gestaltung der nächsten Zukunft nachzudenken. Die eine Hand hat er wie tröstend und schützend, zugleich beruhigend auf Evas Nacken gelegt, mit der andern hat er ihren Oberarm umfasst, die noch von Furcht und Entsetzen Durchbebte an sich heranziehend. Diese selbst, ein üppig schönes, jugendliches Weib, sitzt etwas tiefer als er. In der Furcht und Gedrücktheit ihrer Schuld zusammengekauert, drängt sie ihren Oberkörper über sein linkes Bein geschmiegt an den seinen heran und schiebt noch ihre im Knie gebeugten Beine unter das seine. Stumme Anklage und Angst vor neuem Unheil sprechen aus ihren Zügen und der Blick ist starr in die Ferne gerichtet, als erwarte er von dort das Nahen eines abermaligen, sie beide vernichtenden Verhängnisses.

Aehnlich fasst Szyndler, ein begabter Schüler der Franzosen, seine Eva nach dem Falle auf. Er stellt sie inmitten einer Tropenlandschaft. Hinter ihr ringelt sich die Schlange; wie befriedigt über den gelungenen Streich, noch einmal zu der ihrem verführerischen Locken zum Opfer Gefallenen emporblickend, strebt sie dem Gebüsche zu. Die gerungenen Hände verzweiflungsvoll gegen das Kinn gedrückt, steht Eva. Das schöne dunkle Auge ist starr in die Ferne gerichtet, aus der der strafende Richter kommen wird. Das prachtvolle dunkle Haar umwallt bis zur Kniekehle herab die schöne, mädchenhafte und doch bereits von einem Schimmer der Frauenwürde umwobene Gestalt, die nur etwas zu überschlank in den Formen ist. Ein starker Zug poetischer Auffassung spricht aus dem Bilde.

Kernhaft wie ein echter Deutscher fasst der in München lebende Heidelberger Karl Hartmann die biblische Erzählung vom Sündenfalle an. Ein Anhänger der Freilichtmalerei, greift er den Stoff ganz apart auf.

Eine schwüle Sommernacht liegt über dem Garten Eden. Der Boden der Waldblösse, die wir vor uns sehen, ist dicht mit blühenden Blumen besetzt, die wohl einen betäubenden Duft ausströmen. Im vollen, blaugrünlichen Lichte des Vollmonds schimmert die ganze Szenerie, nur der Baum der Erkenntnis streut seine Schatten hinein.

Fig. 104. Karl Hartmann.
Nach dem Original in der neuen K. Pinakothek in München.

Aus seinen Aesten windet sich die verführende Schlange herab, ihre Schuppen glänzen silbern an den mondbeleuchteten Teilen ihres Körpers und von den Augen strahlt phosphoreszierendes Licht aus, wie von der zweigespalten hervorsprühenden Zunge. Der Kopf des Reptils ist derart gegen Eva gerichtet, dass eine von jenem auf Eva übergehende suggestive oder hypnotisierende Gewalt angenommen werden kann.

Eva selbst steht, mit nur wenigen durch die Stellung bedingten kurzen Schlag- und Halbschatten, die ganze Gestalt ins hellste Mondlicht getaucht, mit dem Rükken an den Stamm des Erkenntnisbaumes gelehnt. Sie ist eine kraftvolle, aber schlanke jugendliche Schöne aus dem Volke. Ihr ganzer Körper strotzt von Gesundheit. Die hoch

angesetzten Brüste sind prall. — Mit verführerischem Lächeln hält sie dem vor ihr am Boden sitzenden Adam den Apfel hin. — Dieser, ein breitschulteriger junger Mann, sieht mit leicht erhobenem Kopf zu ihr auf.

Das Bild, eines der allerbesten aus jüngster Zeit mit diesem Sujet, war es wert, in eine so vornehme Galerie eingereiht zu werden.

Nicht ganz das gleiche Lob kann drei Radierungen von Hans Thoma hinsichtlich der verwendeten Modelle gespendet werden, so trefflich das Motiv an sich und in der Technik behandelt ist.

In der Paradiesesidylle, wo Eva dem neben ihr stehenden Löwen die Hand auf den Kopf legt, ist sie eine recht schmächtige Persönlichkeit, und auch Adam ist etwas sehr schlank. Originell ist hiebei die Idee, dass Adam der treue Hund begleitet, während die genäschige Ziege vor Eva steht. Die Landschaft ist von prächtig idealem Eindruck.

Das zweite Bild ist ebenfalls ein Idyll. Adam sitzt vor einem Teich. Eine hagere Figur mit grossen Händen, mageren Beinen und derben Füssen, zeigt er eine durchaus nicht geistreiche Miene. Eva steht vor ihm. Sie spielt mit einer Pfaufeder, so dass ihr Schoss von dieser und der einen Hand ziemlich gedeckt wird. Sie ist ein junges Weib aus den unteren Volksschichten mit langen, dünnen Beinen. Ihre Brüste sind zwar hoch angesetzt, hängen aber schlaff herab wie bei einer Frau, die bereits Kinder gesäugt hat. Der Brustkorb ist nicht sonderlich breit und macht an der Taille den Eindruck, als hätte ihre Inhaberin bereits nähere Bekanntschaft mit dem Korsett gemacht. Die Hüften sind schon an den Darmbeinkämmen des Beckens breit und der Bauch ziemlich stark gerundet. Es ist keines der hübscheren Frauenmodelle, das da verwendet ist.

Das soeben Gesagte gilt auch für das dritte Blatt, das im Kniestück den Sündenfall vorstellt. Adam ist nicht viel besser geworden. Mit einem Gemisch von Neugier und Stupidität sieht er zum Baum empor, von dem Eva mit hochgestrecktem Arm den Apfel herunterlangt. Die Schlange, die mit weit vorgeschobenem Kopf den Rachen aufsperrt, scheint für ihn gar nicht vorhanden zu sein.

Eva ist eine junge, derb geformte Proletarierin. Trotz dieser

Jugendlichkeit aber hängt ihre Brust beutelförmig schlaff herab. Der Beckenring ist scharf markiert und der Schamberg ist ebenso stark betont, als er fast überkräftig ist. Es ist kein Weib, das gerade sonderlich zur Sünde reizt.

Eine sinnige Idee des Künstlers hingegen ist es, dass er hinter Eva den Tod als Gerippe postierte, dessen fleischlose Arme das Leichentuch ausgebreitet halten, dem die Verführte durch ihre törichte Tat verfallen wird. — Man mag aus diesen drei Blättern vielleicht entnehmen, wie schwer es selbst dem renommierten Künstler wird, hübsche lebende Modelle zu finden, oder — wie leicht er über diese Forderung hinweggeht.

Eine schöne Gruppe war die von Gustav Eberlein auf der Münchener Ausstellung von 1898 exponierte. „Der Schöpfer haucht Adam seinen Odem ein". Wie der vom Schöpfer, der sich über ihn beugt, unter dem einen Arm gefasste Adam zum Leben erwacht, sein Körper sich reckt, war trefflich und mit feinem Naturstudium wiedergegeben.

Die Gruppe Adam, der den toten Abel, den Eva küsst, im Arme hält, 1899 in München von Ignaz Weirich ausgestellt, war eine gute Nachempfindung jener von Bariess, ohne sie jedoch an tragischer Kraft und Tiefe zu erreichen.

Eine gründlich verfehlte Idee waren jedoch die zu gleicher Zeit ausgestellten in Holz geschnitzten Gestalten von Adam und Eva, die Joseph Engelhart als dekorative Kaminfiguren behandelte. Adam, steif wie ein Ladstock, stand links, Eva, besser bewegt, jedoch auch nicht sonderlich schön in den Körperformen, rechts, jedes den einen Arm gleich einem Wegweiser wagrecht gegen die Mitte gestreckt, wo sich die Schlange oberhalb der Kaminöffnung um Astwerk ringelte, machten sie den Eindruck der bekannten Königskinder, die hier das Feuer, statt das Wasser trennte.

Sehr geschickt und feinsinnig hat dagegen E. M. Lilien die Gestalt der Eva zu einem Exlibris verwendet. Vor einer Bücherei steht der Baum, dessen einen Ast Eva mit ihrer rechten Hand erfasst hat, während sie mit der anderen nach einem Buche greift, das mit mehreren rechts auf einem Sockel liegt, indes ein drittes die um den Baum gewundene Schlange im Rachen hält und ihr

präsentiert. Der Gedanke, in dieser Art den Wissensdurst Evas zu illustrieren, ist nicht übel.

Eine schlimme Illustration zu den Verirrungen unserer modern naturalistischen Realisten aber musste die Wiedergabe der Sündenfallszene von Richard Müller genannt werden. Eine gewaltige scheckige Riesenschlange umwindet ungeschlacht den Baum, um ihren Kopf auf die Schulter der rechts vor ihr stehenden Eva herabzusenken, die dem Adam, der mit geistlosester Miene absolut untätig links postiert ist, den Apfel zureicht. Nicht eine Spur von dem dramatischen Leben des Vorgangs spricht aus den Mienen, der Haltung beider.

Ist Adam schon ein ungeschlachter Bengel mit einer Anlage zum Hängebauch, langem Halse, plumpen Händen und Füssen, so ist Eva das würdige Pendant der ausgesprochenen Hässlichkeit dazu. Der grosse Kopf sitzt auf einem langen dünnen Halse, an dem die Kopfnicker als dicke Stränge vortreten. Der Schultergürtel ist aufdringlichst herausgehoben und bildet mit seiner Nachbarschaft die berüchtigten Salzfässer an der Büste. Welk und schlaff hängen die Brüste am Brustkorb und mit einer scharfen Ecke springt der rechtseitige Trochanter aus. Der Bauch ist flach und den schlecht geformten Schamberg deckt nur zum Teil die an den hageren Arm anschliessende grosse Hand. Die Beine sind dünn, die Fessel breit und die Füsse von abschreckender Plumpheit.

Als zwei bis zur Karikatur auf den normalen jugendlichen Körper degenerierte Menschenkinder stellen sich die beiden dar, den verrufenen Schwefelminen Siziliens entlaufen. Eine unglaubliche Selbstironie liegt darin, dass ihnen im Hintergrunde drei Störche zugesellt sind, von denen der eine auf diese Eva herüberäugt, die mit ihrem schwindsüchtigen Körper im ersten Wochenbett ebenso sicher zu Grunde gehen müsste, wie es ihr unmöglich wäre, ein lebensfähiges Kind zu gebären.

Unerfindlich ist es, wie ein Künstler von einigem Geschmack auf den Einfall geraten kann, aus purer Effekt-, Reklame- und Sensationshascherei, denn nur dies ist dahinter zu vermuten, die Urahnen der Menschheit in derart physisch und psychisch herabgekommenen Exemplaren zu personifizieren. Was müsste aus uns

bis heute geworden sein, wenn jene schon, noch ehe sie irgend eine Plage kannten, derart dekadent, herabgekommen waren? — Oder was soll dies Liebäugeln der Künstler mit dem sozialen Proletariat der Schnapskneipenfrequentanten, mit Pferdeknechten und Stalldirnen? — Hoffen sie von diesen Gilden einen neuen Aufschwung der Kunst zu erzwingen? oder vermeinen sie wirklich mit solchen Auswüchsen einen wahrhaften Kunstfreund und -kenner für ihre „neue Richtung" zu ködern, die alle Symptome aufweist, dass die Vertreter von ihr einer seelischen Depression verfallen sind, die sie zu einem interessanten Beobachtungsobjekt für den Psychiater macht?

Die Kunst soll über das unvermeidlich mit unterlaufende brutale Getriebe des Alltaglebens in das sonnige Reich der Schönheit hinausheben; sie muss das verklärende Element in unserem Dasein bilden und wenn sie Schattenseiten von jenem mit dem Recht des allumfassenden Genius verkörpert, dann soll sie es nicht tun, ohne auch das Licht gegenüberzustellen, denn ohne dieses kein Schatten. Nur die Gegensätze sind der bewegende Nerv, der die dramatisch tragischen Konflikte auslöst, die sich vor unseren Augen abspielen. Diese geflissentlich gesuchte Armeleutkunst, mit der heute so viele kokettieren zu müssen glauben, ist eine moderne Krankheit, die von der ungesundesten, verderblichsten aller Moden geboren wurde.

Da liegt doch in der Zeichnung, die Karl Gehrts 1880 entwarf, ein anderer tragischer Zug. Hochaufgerichtet wie ein Priester des Schicksals steht Adam auf einer Felsplatte am Ufer des brandenden Meeres, den einen Arm auf die wie zum Altar geschichteten Steinblöcke gestützt. Der erste Mord ist vollbracht und mit verhülltem Antlitz zieht dessen Täter von dannen. Der verzweiflungsvolle Schmerz aber um den Verlust zweier Söhne, den gemordeten und den in die Verbannung ziehenden, entreisst dem unglücklichen Vater den menschlich verzeihlichen Vorwurf gegen die Gattin und Mutter, dass ihr sträflicher Leichtsinn die mittelbare Ursache dieses furchtbaren Geschehnisses sei. Ohnmächtig ist Eva niedergesunken und ihr Oberkörper ruht in den Armen eines knieenden dritten Sohnes, der mit Schreck auf den zornglühenden Vater blickt. Eine Tochter aber starrt angstvoll in das Antlitz der Mutter, die sich

schon vorher in wildem Schmerz die spärliche Gewandung aus Tierfellen vom Leibe riss. Ein grosses tragisches Geschehnis ist hier wirkungsvoll wiedergegeben und die Landschaftsstimmung und Umgebung passen hiezu. Wenn diese derben Gestalten aber auch an den Urzustand der Menschheit erinnern, mit widerlicher gemeiner Hässlichkeit prahlt doch keine von ihnen. Sie weisen keine physischen Defekte auf, die uns, die Nachkommen, noch unangenehmer berühren müssen, weil sie uns ganz anders zum Bewusstsein kommen als jenen, deren Sinn noch nicht auf die feinere Unterscheidung von Schön und Hässlich gestimmt war.

Eine kleine Adam und Evastatuette brachte der Münchener Hermann Hahn auf der Ausstellung für Kunst im Handwerk in München 1901. In dunkler Bronze gegossen, verrieten sie ein gutes Naturstudium und eine originelle, wenn auch nicht ganz einwandfreie Auffassung. So erhielt Adam, der mit der rechten Hand den Apfel vor sich hinhält und ihn überlegend betrachtet, dadurch einen Anflug von Humor, dass er zwei Finger seiner herabhängenden Linken derart abstreckte, dass der Eindruck entstand, als wolle er jene als Orakel befragen, ob er von der verführerischen Frucht geniessen solle oder nicht. Im übrigen aber machte das Figürchen in der jugendlichen Frische des Körpers einen guten Eindruck, indem dieser ziemlich freigehalten war von exzentrischer Betonung einzelner Muskelpartien.

Auch der jugendlich schlanken Eva gebührte Lob. Gleich einem jungen zierlichen Hexchen trat sie dem Beschauer entgegen. Fast triumphierend hielt sie mit der Rechten die eroberte Frucht hin, durch die Linke aber liess sie die gelösten Flechten ihres Haares gleiten, auf die sie sinnend herabsah. Das ist, wenn man den uralten Volksglauben von der magisch bindenden Kraft des Frauenhaares in Betracht zieht, kein übler Gedanke. Der schlanke Körper war hübsch durchgebildet, der jungfräuliche Eindruck gut gewahrt und in den wohlgerundeten Hüften dennoch das der vollen physischen Reife nahe Weib betont. Nur die Nabelgrube war zu gross und muldig.

Eine sehr hübsche Evastatue war vor ein paar Jahren der Dresdener Ausstellung einverleibt. Ihr Schöpfer, Professor Seffner

in Leipzig, stellte Eva noch ganz jugendlich mädchenhaft in den Gesichtszügen dar. Wie mit einer naiven Frage auf den Lippen richtet sie den Blick seitwärts und hält, die Arme auf dem Rücken gekreuzt, in einer Hand den Apfel. Durch diese Stellung kommt die prächtig schöne Büste mit den vollen kernig runden Brüsten, die weiche Linie des Rumpfes mit dem leicht gewölbten Bauch, der durch eine seichte Mulde von dem schön abgesetzten und mässig vorspringenden Schamberg getrennt ist, zu vorzüglicher Geltung. Die schlanken aber doch hübsch gerundeten Arme und Beine vollenden den trefflich harmonischen Eindruck dieses prächtigen, in voller Jugendschönheit blühenden Mädchenkörpers. Schöne Natur, ohne fadsüssliche Schmeichelei, beweist diese Evafigur, dass es immer noch für den Suchenden schöne Frauenmodelle gibt.

Da dem so ist, muss es um so auffallender erscheinen, dass manche unserer modernen Künstler wie mit Absicht danebengreifen. Es scheint, dass ihnen die Lösung eines Problems, das sie sich selbst gestellt haben, mehr am Herzen liegt, als der doch unabweisliche Haupt- und Endzweck der Kunst, den Eindruck der Schönheit hervorzubringen. Selbst im diabolisch Tragischen sollte er nie ganz verwischt, sondern durch einen Gegensatz hervorgehoben werden, der jenes verstärkt. — Ein Hexenkonvent auf dem Blocksberg kann künstlerisch nur gewinnen, wenn ihm auch junge hübsche Hexlein zugesellt werden. Oder würde Karl Schorns gewaltiges Sündflutbild in der Münchener neuen Pinakothek in seiner Tragik vertieft werden, wenn er, der einer der ersten Realisten seiner Zeit war, dessen Figuren, auch nur der Mehrzahl nach, als lauter degenerierte oder gar verkümmert verkrüppelte Gestalten hingestellt hätte? — Dies wird kaum jemand glauben, der sich täglich überzeugen kann, dass körperliche Hässlichkeit durchaus nicht das Aussenmerkmal von Sünde und Laster ist.

Franz Stuck hat uns in seinem mit Recht berühmt gewordenen Bilde „Die Sünde“ bewiesen, dass die sie allegorisierende Frauengestalt durchaus nicht hässlich zu sein braucht. Wen würde sie auch verführerisch in ihre Netze locken, wenn sie schon äusserlich abstossend wäre? — Die dem Staat, dem Volke, wie dem einzelnen gefährlichsten und verderblichsten Frauen der Weltgeschichte werden

von den Chronisten immer als schön geschildert, mag diese Schönheit auch einen diabolischen Beigeschmack gehabt haben. Der trojanische Krieg ist nicht um eines alten hässlichen Weibes willen, sondern der „schönen" Helena wegen entbrannt und von ihr bis zur serbischen Königin Draga herab waren es nicht hässliche Frauen, die Fürsten beherrschten.

Merkwürdig ist es, dass aber auch Künstler wie Franz Stuck ein oder das andere Mal daneben greifen. Dies passierte dem Genannten mit seiner Vertreibung aus dem Paradiese. Ist sein Adam dort ein gut gelungener Rückenakt, so muss die Eva als verunglückt bezeichnet werden. Abgesehen von dem rustikalen Bau ihres Körpers mit der gewaltigen Hüftbreite, ist die Stellung des linken Beines mit der starken Knickung an der Kniekehle derart geraten, dass für den in der Anatomie Kundigen der Eindruck entsteht, als sei das Bein am Hüftgelenke aus der Beckenpfanne ausgerenkt. Der Künstler, sonst so tüchtig, hat um dessenwillen schlimme Kritiken über sein Bild ergehen lassen müssen. Er liess sich aber dadurch nicht abschrecken, sich auch noch an einem Sündenfall zu versuchen, ein Beweis, wie sehr der uralte, nur scheinbar abgebrauchte Stoff auch noch die modernst Empfindenden anzuziehen vermag. Doch auch dies Bild erweist, dass ihm gegen sein Wollen und sonstiges Können dieser biblische Stoff nicht „liegt".

Ist die Schlange, die mit dem Oberkörper in scheinbar grösster träger Teilnahmslosigkeit am Stamm des Baumes herabhängt, in ihrem dahinter versteckten Auflauern trefflich charakterisiert, so sind die Gestalten von Adam und Eva wieder minder gelungen. Diese Eva ist ein zierliches, sonst wohl etwas schnippisches Salondämchen, das jetzt, sich der Anziehungskraft des unverhüllten ewig Weiblichen bewusst, eine Pose angenommen hat, in der das Verführende und Befehlende ihrer gewohnheitsmässigen Koketterie gegen die Geschlechtsantipoden zum Ausdruck kommt. — Die Gestalt Adams ist ein guter Männerakt, aber seine Stellung lässt in dem Beschauer die Meinung aufkommen, wenn er sich die Eva wegdenkt, dass er es mit einem Liebhaber des Athletensports zu tun hat, der dem Reptil gründlich zu Leibe gehen will und nur auf den günstigen Moment einer Bewegung von jenem wartet, um energisch zuzufassen.

Nimmt man aber die Anwesenheit Evas mit dazu, so wird Stellung und Geste an natürlichem Eindruck für die Situation nicht gewinnen, denn der Apfel ist ersichtlich kein glühendes Stück Eisen und ein Preisboxen um dessen Besitz liegt Adam wohl auch kaum im Sinne. Dies ist ebenso unwahrscheinlich wie die Furcht vor der Schlange, deren Gefährlichkeit er doch noch so wenig kennt wie Eva. Sie nahte sich ihnen ja als schmeichlerische gute Freundin.

Wäre Fr. Stuck einer von den Modernen, die ihre Kunstweise chamäleonartig nach dem wechselnden Geschmack ändern oder regulieren, so wäre kein Grund vorgelegen, sich mit den erwähnten Bildern eingehender zu befassen. Weil er aber so vielfach seine bestimmte individuelle Eigenart mit Geschick vertritt, festhält und zur Geltung bringt, konnte er hier als einer der Führenden nicht gleich manchem Unbedeutenden mit Stillschweigen übergangen werden. Das Heranziehen seiner beiden Bilder war schon deshalb notwendig, weil sie gegenüber seinen anderen Arbeiten beweisen, dass auch dem tüchtigsten Künstler ein gewählter Stoff unter der Hand spröde wird, wenn ihm die Begeisterung hiefür nicht aus der Seele quillt.

In unserer mit materialistisch philosophischen Ideen bereits förmlich übersättigten Zeit ist dies aber bei derartigen aus einem vielumstrittenen religiösen Gebiet entnommenen Motiven keine leichte Sache. Dass sie aber auch im Widerstreit der Meinungen, der Naturforschung mit Dogmen, noch dem einen oder anderen gelingt, bezeugen die Skulpturen an dem einen der Portale des Kölner Domes. Zwei durch einen Baum getrennte Gruppen haben wir dort vor uns. In der Zweigkrone sitzt die Madonna mit dem Jesusknaben auf dem Schosse. Von diesem Baume links steht ein zweiter, der durch die ihn umwindende Schlange als der der Erkenntnis bezeichnet ist. Die Schlange trägt einen Eva zugewendeten Jünglingskopf. Eva kehrt sich, bereits in Ausführung der Sünde begriffen, Adam zu, der auf einem Stein sitzt. Sie reicht ihm einen Apfel, während sie gleichzeitig naiv in einen anderen bereits beisst. In der Ecke schnäbeln zwei Tauben. Die andere Szene zeigt Adam und Eva knieend; die Hüften vom Laubkranz umgürtet sehen sie zur Madonna und dem Jesusknaben empor. Die Madonna ist in

der vollen Glorie der Himmelskönigin dargestellt, der Jesusknabe breitet mit kindlicher Lebhaftigkeit den beiden Bittenden seine Aermchen entgegen. Seitwärts von diesen ist ein Pfau, das altchristliche Symbol der Unsterblichkeit, eingefügt.

Obwohl die Ausführung des Ganzen neu ist, spricht doch so viel von der naiven Empfindung der Alten daraus, dass kaum fehlgegriffen ist, wenn eine Zeichnung oder sonstiges Vorbild aus der gotischen Periode dahinter vermutet wird; aber selbst dann noch gereicht die Ausführung unserer modernen Zeit zu hoher Ehre.

Nicht ebensogut gelungen sind die Figuren an dem im letztverflossenen Dezennium restaurierten Pulverturm in Prag, 1475 bis 1484 erbaut. Die alten Originale von Adam und Eva, die dort auf Postamenten an der Westfassade standen, sind wohl verloren gegangen oder waren bis zur Unkenntlichkeit verwittert gewesen. Ihr Ersatz ist jedoch nicht sonderlich glücklich ausgefallen. Namentlich die Figur der Eva macht inmitten all des alten spätgotischen Skulpturenwerks einen verwünscht modernen Eindruck. Dies zierliche Persönchen steht da oben wie eine Boulevardvenus, die ihrem galanten Ritter von der Liebe auf Zeit nach dem Souper im Boudoir einen mit aphrodisischen Reizmitteln wohl zugerichteten Apfel präsentiert.

Auch die Eva von Ludwig v. Hofmann würde einen halbwegs bedächtigen, im Punkte der Frauenschönheit einigermassen anspruchsvollen Adam schwerlich leicht verführen. Es ist ein wohl noch nicht lange einem Pensionat entwischtes Püppchen, das unter den knorrig verwachsenen Bäumen einer gerade nicht paradiesisch anmutenden Gegend vielleicht ein bisschen Daphne spielen will, wozu sie sich, die Situation von vornherein den olympischen Spielen zu nähern, aller Schneiderkunstprodukte komplett entledigt hat. Den linken Arm, in dessen Hand bereits die verführerische Frucht sich bemerkbar macht, unternehmend in die unter der Korsettaille ausladende Hüfte gestemmt, streckt sie die andere Hand gleich einer Dozentin für Frauenemanzipation mit beredter Geste vor. Nachdem nun aber Adam auf dem Bilde so wenig zu entdecken ist wie die böse Schlange, obwohl auf dieser Leinwand noch Platz im Ueberfluss für beide vorhanden wäre, so ist anzunehmen, dass sie gerade

dabei ist, nach Art gewissenhafter Schauspielerinnen eine fulminante Rede einzustudieren, mit deren Loslassung sie später ihren Herrn Gemahl über Frauenrechte und Mannespflichten hinlänglich aufklären will.

Diese ganze Freilichtelei in Waldesgrün ist nichts als einer jener Frauenakte, deren Original in einem Bureau für stellensuchende Bonnen zu finden ist, und die Bezeichnung „Eva" ein — Verlegenheitstitel.

Nicht im besten Sinne haben in jüngster Zeit auch französische Künstler wie Rodin u. a. auf die Darstellung von Adam und Eva eingewirkt. Die Manieriertheit, eine Figur, ohne deren Reliefcharakter schärfst zu betonen, entweder aus einem Steinblock heraus- oder wie eine Schlupfwespe in den Boden hineinkriechen zu lassen, hat recht absonderliche Kunstobjekte auf dem Gebiete zuwege gebracht.

So war auf einer der letzten internationalen Münchener Kunstausstellungen eine verzweifelnde Eva, die sichtbar mit Aufgebot all ihrer Körperkraft mit ihrem Kopfe ein Loch in eine Art Maulwurfhügel bohren wollte, um sich wohl in dessen Höhle zu verbergen. Sie führte diesen Versuch ganz praktisch, der möglichst rationellen Verwendung der Körperkräfte entsprechend, knieend aus, nur bildete hiebei die rückwärtige Fassade ihres üppigen Ich den breiten und meist gefährdeten Angriffspunkt für die Pfeile des Humors ihrer Beschauer. — Eine andere Eva, die erkannt hatte, dass sie nackt sei, so besagte nämlich die Sockelinschrift, begrub alles, dessen sie sich unter keinen Umständen wohl zu schämen brauchte, womit sie ihrer Empfindung gewöhnlichem Ermessen nach jedoch gewiss den besten, sprechendsten Ausdruck hätte verleihen können, nämlich Gesicht und Hände, teilweise in dem Rasen, auf dem sie lag, anderenteils unter den gelösten Fluten ihres Haares, das sie sich mit Raffinement dazu zurechtgeschüttelt hatte, wenn anders nicht eine paradiesische Friseuse so gefällig war, jenes so zurechtzurichten. Weit weniger skrupulös hingegen war sie mit dem Verbergen ihrer sonstigen guten leiblichen Qualitäten, um derentwillen sie doch Versteckens spielte. Vielleicht hatte ihr ein ehrlicher Wasserspiegel gesagt, dass diese reizvoller seien als das Gesicht u. s. w., und des-

halb verbarg sie diese, wie der Strauss seinen unschönen Kopf. Sie hätte daher mit Recht den Titel führen können: Verschämte Eitelkeit.

Dass Figuren dieser Art weder dem aufrichtigen, wahren Kunstfreund behagen können, noch den ernsten kritischen Kenner befriedigen, den Geschmack des Laien aber keinesfalls günstig zu beeinflussen vermögen, liegt auf der Hand. Von der echten Kunst begehrt jener wie diese mit Recht mehr, als ihm mit derlei geboten wird. Der noch über dem Wasser bleibende Teil einer tauchenden Ente oder Wildgans ist keineswegs auch deren schönster. Wir stehen vor derartigen Kunstexperimenten stets mit dem unbehaglichen Gefühl, dass das Verborgene hässlich sein könne, dessen Verstecken absichtlich sei, dass wir eine Enttäuschung erleben würden, wenn wir die Figur umkehren könnten. Unsere Phantasie arbeitet gegenüber solchen Gestalten ungleich langsamer, sogar meist im entgegengesetzten Sinne als einem Bildwerk gegenüber, von dem wir nichts als einen hübschen, ausdrucksvollen Kopf sehen. Hier ergänzen wir unwillkürlich das Fehlende mit der nämlichen Schönheitsvorstellung; unsere ganze Erinnerung rufen wir zu Hilfe, um aus ihr heraus den hübschesten Gesamtkörper, den wir geschaut, zu rekonstruieren und ihn dem schönen Haupte zuzugesellen. Bei Gestalten aber, die, für sich allein stehend, uns nur die schöne Reversseite zeigen, bleibt meist ein erhebliches Defizit. Für den Kenner mag es ein brillanter Akt sein, doch völlig befriedigt wird auch er kaum von ihm sein, der Laie aber wird sich nach kurzer Betrachtung kühl von ihm ab- und einem anderen Bildwerk zuwenden, das ihm vielleicht trotz minderer leiblicher Schönheit mehr zu sagen weiss.

Die alten Künstler haben nicht umsonst von jenen Einzelfiguren, die ihnen eine prächtige Rückenstudie boten, auch zumindest durch eine leichte Kopfwendung noch das Viertelprofil vom Gesichte mit zugegeben, sie fühlten nur zu gut, dass die schönste, bestdurchgeführte Rückenaktstudie eine Halbheit ist, eine Art schönverzierte Vase, deren Oberteil, das ihm erst die prächtige Gesamtform gab, abgeschlagen ist. Correggios Io ist eine ebenso prachtvolle Rückenstudie wie etwa A. van der Werffs Hagar u. a., aber jene würde so wenig unser tiefgehendstes psychologisches und künst-

lerisches Interesse erwecken, wenn sie uns in ihrem seitwärts gewendeten und zurückgebeugten Kopfe und seinem Antlitz nicht das Gefühl erkennen liesse, das sie in der Umarmung der Wolke, in die sich Jupiter gehüllt hat, empfindet, und Hagar würde auf uns wahrscheinlichst den Eindruck einer schlank gebauten Stalldirne hervorbringen, deren Leib vom stupiden Gesicht Lügen gestraft wird, wenn nicht das reizende kleine Ohr, das feine Oval des leicht gewendeten Kopfes bezeugen würden, dass in ihr eine harmonische Frauenschönheit vor uns steht.

Nicht ungestraft weichen viele unserer modernsten Künstler von den durch ihre Vorgänger mühsam in zahllosen Naturstudien gesuchten, in ihren berühmtesten und besten Werken festgelegten künstlerischen Schönheitsgrenzen mutwillig, oder nur der Sensationshascherei wegen, ab. Wird die unverständige leidige Modetorheit, die heute in so vielen Laienparvenuköpfen spukt, um jeden Preis etwas Apartes, noch in keiner Galerie oder Privatsammlung Auffindbares haben zu wollen, gleich jeder Mode verpufft sein, dann werden manche unserer modernsten Kunstbeflissenen zu spät erkennen, dass sie von jenen nur dozierenden Wächtern der Aesthetik, die ohne genügende praktische und längere Erfahrung in Sachen der Kunst predigen: „Nur wenn wir alles von unseren Vorfahren Ueberkommene über Bord werfen, können und werden wir zu einem neuen Kunststil, einer neuen Kunst überhaupt gelangen," sich auf einen Irrpfad locken liessen, dessen Gestrüpp die freie Umschau wehrt, der in einen Sumpf führt, von wo die Rückkehr zur Höhe schwer ist.

Solche protegierte Generalpächter der Kunstgelahrtheit haben eben meist trotz der wenigen Lustren, die sich auf ihrem Scheitel sammeln konnten, schon den goldenen Spruch: „Ars longa, vita brevis" vergessen. Sie bilden sich ein, moderne Kunstcäsaren zu sein, die über der schwer zu lernenden und nicht minder schwer zu beherrschenden Grammatik jener stehen.

Doch inmitten all der effekthaschenden Plattheit, von der unsere modernste Kunstrichtung so bedauerlich stark durchsetzt ist, finden wir die tröstliche Genugtuung, dass ein nicht geringer Teil unseres aufstrebenden Kernbürgertums nach einer Periode der Nüch-

ternheit die Freude am Schönen als Erbe ihrer Vorfahren wieder gefunden hat. Einen vollgültigen Beweis hiefür liefert unter manch anderem das Haus, das sich Max Ostenrieder, einer der zielbewusstesten Architekten Münchens, dort auf dem Marienplatz erbaute.

Im Stile der reizvollen deutschen Spätgotik, die er auch an

Fig. 105. Erkergiebel des M. Ostenrieder-Hauses in München. Originalaufnahme.

anderen seiner Neubauten trefflich zu verwenden wusste, gehalten, hat er in dem Giebelaufsatz des Erkers seines Heims auch den paradiesischen Stammeltern einen Platz angewiesen.

Ganz im Geiste der wackeren Alten, die ihre Kirchen, Rat- und Wohnhäuser so anmutig zu dekorieren verstanden, ist die Gruppe aufgefasst und durchgeführt.

Inmitten des Kielbogens strebt der Erkenntnis- als Feigenbaum gebildet empor. Aus seinen fruchtbeladenen Zweigen sieht hämisch der Frauenkopf der Schlange hervor, deren Leib sich um den Stamm

ringelt. Rechts sitzt Eva auf einer liegenden Löwin. Ihr Gesicht ist mit siegesgewissem Lächeln dem Beschauer zugekehrt, auf den sie herabsieht. In gewellten Ringeln fällt ihr das reiche Kopfhaar über den Rücken. Die rechte Hand hat sie nachlässig auf den gleichseitigen Oberschenkel gelegt, mit der vorgestreckten linken reicht sie Adam die gebrochene Frucht. Adam mit üppig gelocktem Haar sitzt ihr gegenüber auf dem Rücken einer gelagerten Hirschkuh. Sein Gesicht ist Eva zugewendet, und während er die Rechte zu freilich nur noch schüchterner Abwehr erhoben hat, hält er die Linke bereits begehrlich nach dem Empfange der verbotenen Frucht auf.

Die Gruppe ist so charakteristisch im Empfinden eines der alten Meister aufgefasst und so geschickt in den gegebenen architektonischen Rahmen eingefügt, dass man nicht nur seine helle, ungetrübte Freude daran haben kann, sondern auch mancher Unkundige dem liebenswürdigen Werk die Entstehungszeit zuschreiben wird, die es so trefflich vortäuscht. Und dies umsomehr, als es mit seiner Umgebung so vollkommen harmoniert, so organisch aus ihr herausgewachsen erscheint, dass man sich gar nichts anderes mehr an seine Stelle zu denken vermag.

Wir sind damit eigentlich wieder an den Ausgangspunkt der künstlerischen Entwicklung des Adam- und Evamotivs zurückgekehrt; denn eines der volkstümlichsten war es zweifellos. Schwerlich hat ihm die Hand eines durch die Geburt Geadelten die erste bildliche Verkörperung gegeben, weder in der vorchristlichen Zeit, noch zu der, da es zum ersten Male die Stätte eines christlichen Märtyrergrabes schmückte. Und der Umstand, dass es gerade in dem aus werktätigem Volke sich stets erneuenden, verjüngenden Bürgertum wieder Wurzeln fasst, gibt die Gewähr, dass die lebenssiechen Wasserschossen, die es auf künstlich gedüngtem Boden trieb, abfallen werden, dass es aber in seiner tief innigen menschlichen und ethischen Bedeutung aus dem Boden echter Kunst in immer wieder frischer und lebenskräftiger Schönheit stets von neuem emporblühen wird.

Dass diese Ansicht eine sehr wohl begründete ist, erweist die diesjährige Jahresausstellung im Münchener Glaspalast. Wir finden

in ihr zunächst eine Vertreibung aus dem Paradiese, die nicht auf besonderer künstlerischer Höhe steht. Der Engel sieht aus als wäre die unbeholfene Statistin aus dem Ausstattungsstück eines Provinztheaters dazu Modell gestanden, Adam und Eva aber erwecken den Eindruck als gehörten sie dem Akrobatenensemble eines Variétés an, dessen Mitglieder aus unerforschlichen Gründen die radikalste Entfettungskur durchgemacht haben. Auch das Paradies muss sich M. Kuschel ziemlich sonderbar vorgestellt haben, zumindest scheint er an sturmgebeugten italienischen Pappeln sein landschaftliches Hauptmotiv gefunden zu haben.

Da ist das Triptychon „Menschenlos" von Frank Kirchbach doch aus anderen Prämissen herausgewachsen. Im Mittelbilde sehen wir Adam, eine kraftvolle, edle, jugendliche Mannesgestalt. Er handhabt den denkbar primitivsten Pflug, einen gegabelten Baumast, dessen unteres Ende die Erde aufreisst. Adam trägt ein kurzes Fell um den Leib geschlungen. Vor ihm schreitet in gebückter Stellung Eva. Ein hübsches junges Weib, den Oberkörper von reichem Blondhaar umwallt, hat sie mit beiden Händen den über ihre Schulter gespannten, an dem Pflug befestigten Baststrick erfast, um jenen vorwärts ziehen zu können. So illustrieren beide das Bibelwort: Im Schweisse deines Angesichtes sollst du dein Brot essen. Das Nebenbild links bringt die erste Geburt. Eva ist auf dem Boden gelagert. In ihrem rechten Arm ruht der Neugeborene. Ihr Antlitz, in dessen Mienen die überstandenen Wehen noch nachzittern, bekräftigt die Inschrift auf dem Rahmen: Mit Schmerzen sollst du deine Kinder gebären. Adam hat die Linke der Ruhenden erfasst und sieht besorgt auf sie nieder. Das Bild rechts hat Adams Tod zum Vorwurf. In öder Heide ist der altersmüde Stammvater niedergesunken, ein lebenssatter Greis. Die noch jugendlichere Eva — oder soll es eine Tochter sein? — kniet vor ihm und starrt ihm ins brechende Auge, das noch den letzten Strahl der in purpurner Glut versunkenen Sonne zu erhaschen sucht.

Schöne menschliche und poetisch künstlerische Stimmung sprechen aus dem Bilde tiefergreifend zum Beschauer. Der im Relief geschnitzte Rahmen, in Altsilberton gehalten, zeigt neben dem Mittelbilde rechts in Lebensgrösse die nackte Eva en face, wie sie den

Apfel bricht, links Adam, auf den sich der Kopf der Schlange herabbeugt. —

So finden wir schliesslich auch in diesen beiden Bildern wieder den im ganzen Vorstehenden so oft erörterten Gegensatz von missverstandenem naturalistischem Realismus und künstlerisch poetischem Naturempfinden in der Darstellung des irdischen Ebenbildes der Gottheit.

Schlusswort.

Eines der interessantesten und neben Christus und der Madonna volkstümlichsten Motive der kirchlichen wie auch der profanen Kunst ist in den voraufgegangenen Kapiteln erörtert worden. Nicht der Zeitgeschmack hat es einst in den Bereich der künstlerischen Darstellung gerückt, sondern der unbestimmte Drang, dem noch im naturalistisch-wissenschaftlichen Sinne ungelösten Rätsel der Schöpfung des Menschen im Rahmen der religiösen Anschauung Form zu geben.

Schon in der Frühzeit des Christentums auftretend, legendär bei Völkern des Ostens weit über jenes zurückreichend, wurde es zeitweilig von zelotisch prüden Sittenwächtern verpönt, oder von einer Periode des Sittenverfalles, der meist zugleich mit dem der Kunst zusammentraf, beiseite geschoben, weil der überfeinerte Geschmack an dem schlichten Sujet, in dem nur die Natur zur Sprache kommen konnte, keinen Gefallen mehr fand.

Wir sahen es in der Entfaltung seiner höchsten künstlerischen Schönheit, durch die grossen Meister aller Stilperioden verkörpert. In den herrlichen Domen fand es seinen Platz und später durch die Mittel der Vervielfältigung auch in der Stube des schlichten Bürgers. Zur Höhe wurde es erhoben, die wenige andere biblische Stoffe erreichten, aber auch herabgezogen in die Sphäre der Hässlichkeit haben wir's gefunden. Der sinnliche Naturalismus hat sich seiner ebenso bemächtigt wie der derbste Realismus, der auch die schmutzige Pfütze ausschöpft in dem Wahne, im Sumpf Goldkörner der Kunst zu finden wie im Schlamm und Geröll der Bergströme. Doch auch die verklärende Poesie nahm sich seiner an. Für sie ist

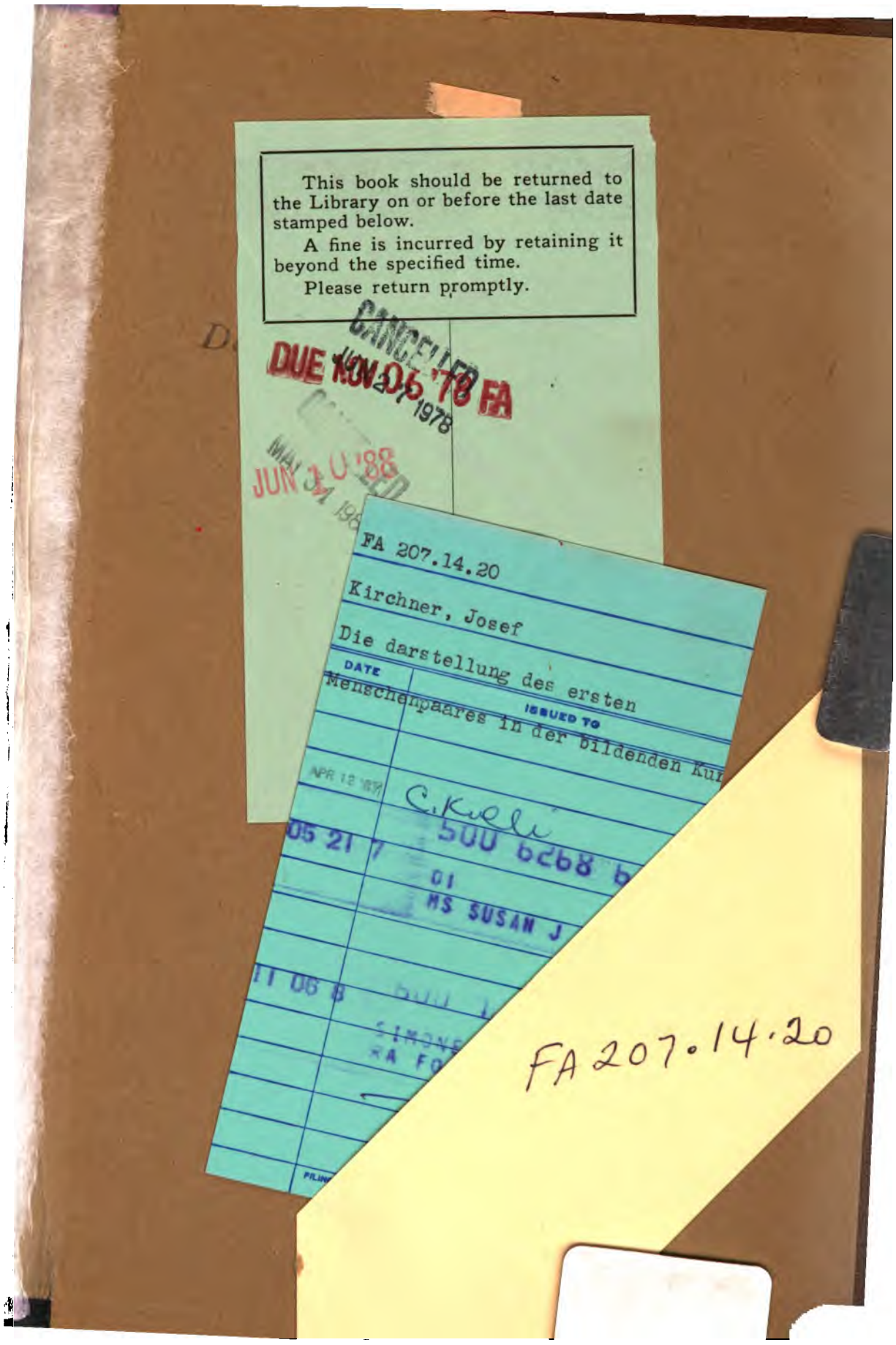
es zum Quell geworden, in dem sich Menschenschönheit, Erdenfreude und Daseinsleid verkörperten.

Vom Ungeschmack und fanatischer Asketik in den Winkel gedrängt, als abschreckendes Beispiel aufgestellt und als das Meisterwerk des Weltenschöpfers wurden die biblischen Stammeltern vorgeführt in der Kunst der Jahrhunderte. Belastet mit dem Fluche für die Uebertretung des Gebotes von der strafenden Gerechtigkeit und gesegnet von der milden Erbarmung haben die beiden ihren jahrhundertelangen Weg in der Kunstgeschichte zurückgelegt. Doch beendet haben sie ihn noch lange nicht.

Immer wieder sehen wir die Gestalten Adams und Evas aus scheinbarer Vergessenheit auftauchen, sobald die Kunst einen Anlauf nimmt, uns die höchsten Probleme der menschlichen Empfindung in ihrer Art durch bildliche Darstellung zu verkörpern. Sie hat dabei von jeher zwei Wege eingeschlagen, den realistischen der Natur, der das nächstbeste Individuum nimmt und gibt, wie er es findet, und den poetisch idealen, der unter Tausenden jenes herauszufinden sich müht, das seinem durch Naturanlage bedingten, durch Erziehung und vergleichende Anschauung geläuterten und veredelten Schönheitsgefühl am meisten entspricht. Diese sehen im ersten Menschenpaare mit oder ohne Willen das Ebenbild der Gottheit, jene das aus der Urzelle im jahrtausendelangen Werden entwickelte Geschöpf, das erst durch die Kultur vom tierischen zum menschlichen Wesen grossgezogen wurde.

Schönheit und Hässlichkeit stehen sich hierin, wie wir sahen, oft schroff gegenüber, aber eines ergibt sich aus der Geschichte der Kunst: Adam und Eva haben in ihrem Gebiete die Unsterblichkeit errungen. Sie werden immer von neuem auferstehen, solange eine Menschenhand den Zeichenstift, Pinsel, Grabstichel oder Meissel führt.

FA207.14.20
Die Darstellung des ersten Menschen
Fine Arts Library AVF2823
3 2044 033 652 884


This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.
CANCELLED
DUE NOV 05 '78 FA
NOV 27 1978
JUN 30 '88
FA 207.14.20
Kirchner, Josef
Die darstellung des ersten
Menschenpaares in der bildenden Kun
DATE
ISSUED TO
APR 12 1977
C. Kelly
500 6268 b
05 21 7
01
MS SUSAN J
11 06 8
FA 207.14.20